С.Г. БОЧАРОВ

Поэтика ПУШКИНА

Очерки



АКАДЕМИЯ НАУК СССР

Институт мировой литературы им. А. М. Горького

С. Г. БОЧАРОВ

Поэтика ПУШКИНА

Очерки



ИЗДАТЕЛЬСТВО

«НАУКА»

МОСКВА

1974

Книга объединяет ряд очерков, в которых рассматриваются отдельные вопросы пушкинской поэтики. Главные темы очерков: эволюция некоторых существенных в творчестве Пушкина поэтических понятий; стилистическое строение романа в стихах «Евгений Онегин»; особенности пушкинского прозаического повествования.

Ответственный редактор
Н. К. ГЕЙ

Б $\frac{70202-049}{042(02)-74}$ 250—74

«СВОБОДА» И «СЧАСТЬЕ» В ПОЭЗИИ ПУШКИНА

Читавшие Пушкина помнят его строку:

На свете счастья нет, но есть покой и воля.

Противоречие, высказанное в этой строке из стихотворения 1834 г., имеет в поэзии Пушкина свою историю. «Свобода» («воля») является постоянной пушкинской темой, а «счастье» в контексте особенно значимых пушкинских слов всегда находится рядом, и при этом в проблемном и постоянно меняющемся соотношении со «свободой». Полное исследование этой темы по всем пушкинским текстам было бы интереснейшей задачей; настоящие заметки, разумеется, подобной задачи иметь не могут. Мы остановимся лишь на отдельных эпизодах из истории этой темы у Пушкина.

1

Этот вопрос о свободе и счастье был поднят в одном из журнальных разборов поэмы «Кавказский пленник» (статья молодого М. П. Погодина в «Вестнике Европы», 1823, № 1) [1]. Автор статьи обращал внимание на одно слово в тексте поэмы: «свобода»; он рассматривал ситуации, которые определяются в поэме понятием свободы, и находил противоречия. Вот основные положения критики Погодина (который в целом оценивал поэму «нового Атлета Пушкина» очень высоко):

«Характер пленника странен и вовсе непонятен. В нем наблюдаются беспрестанные противоречия. Нельзя ска-

[1] Статья за подписью М. П. О принадлежности статьи М. П. Погодину свидетельствует его дневник.— См. «Пушкин и его современники. Материалы и исследования», вып. XIX—XX. Пг., 1914, стр. 68—69.

зать, что составляет его основу: любовь или желание свободы.— Кажется, что Поэт более хотел выставить последнее». Но некоторые стихи показывают, «что, и свободою наслаждаясь, пленник был бы равно несчастлив ... Если ж с свободою пленник не получает счастия, *то для чего* он так жаждет ее: свобода в сем случае есть чувство непонятное, хотя при других обстоятельствах, при других отношениях, разумеется, она может составить счастие...

Пленник тоскует, что умрет вдали от брегов желанных, где живет его любезная; но прежде он сам оставил их и полетел за веселыми призраками свободы.

Как друг Природы, он мог бы наслаждаться ею, и пася табуны Черкесские.

По крайней мере Пушкин мог привести причиною желания свободы любовь к Отечеству».

После того как пленник освобожден Черкешенкой: «Зачем звал он ее бежать с собою? Неужели, сказав ей:

— Я твой навек, я твой до гроба,

он говорил правду? неужели, получа свободу, он мог бы позабыть совсем предмет первой любви своей? Прежние чувства его противоречат этому совершенно» [2].

«Свобода», действительно,— ключевое слово в поэме. Сама поэма есть «свободной музы приношенье» и в то же время — «изгнанной лиры пенье» («Посвящение» Н. Н. Раевскому): свободная муза Пушкина в изгнании 1820—1821 гг. Таким образом, слово «свобода», помимо общего идейного значения, которым оно наполнено в ранней поэзии Пушкина, здесь говорило и о самом поэте в изгнании [3]. Поэтому фраза, которою начинал свой разбор «Кавказского пленника» П. А. Вяземский: «Неволя была, кажется, Музою-вдохновительницею нашего времени» [4], — в то же время определяла действительно характерную *поэтическую ситуацию* (которая, мы увидим, в поэзии Пушкина сохраняется от ранних до самых последних стихов) и намекала на личную ситуацию самого поэта.

---

[2] «Вестник Европы», 1823, № 1, стр. 41—45. (В цитатах курсив принадлежит цитируемым авторам, разрядка — автору настоящей статьи.)

[3] В первом издании поэмы (1822) «изгнанной лиры пенье» было заменено на «пустынной».

[4] «Сын Отечества», 1822, № 49, стр. 115.

Следующие стихи дают представление об особом, выделенном положении в тексте поэмы слова «свобода»:

Отступник света, друг природы,
Покинул он родной предел
И в край далекий полетел
С веселым призраком свободы.

Свобода! он одной тебя
Еще искал в пустынном мире.
Страстями чувства истребя,
Охолодев к мечтам и к лире,
С волненьем песни он внимал,
Одушевленные тобою,
И с верой, пламенной мольбою
Твой гордый идол обнимал [5].

«Я в нем хотел изобразить это равнодушие к жизни и к ее наслаждениям, эту преждевременную старость души, которые сделались отличительными чертами молодежи 19-го века»,— объяснял Пушкин характер Пленника (письмо В. П. Горчакову, октябрь-ноябрь 1822; 13, 52 [6]). Но с этим охлаждением к «счастью» сочетается пылкое стремление к «свободе». Разочарование во всем не сказывается лишь на страсти к свободе; напротив, когда потеряно все, *она одна* остается целью «в пустынном мире». Ища ее, герой покинул родной предел; но именно там, где, как «друг природы», он думал найти свободу, он сразу ее потерял:

Все, все сказал ужасный звук;
Затмилась перед ним природа,
Прости, священная свобода!
Он раб.

«Природа» и «свобода», таким образом, составляют в поэме повторяющееся созвучие. Они созвучны в мире естественной вольности, куда стремился герой поэмы, но

---

[5] Последние восемь строк (обращение к свободе) отсутствуют в издании 1822 г., замененные здесь рядом точек.

[6] Тексты Пушкина цитируются по Полному собранию сочинений, изд. АН СССР, 1937—1950, с указанием тома и страницы в скобках после цитаты.

в котором он очутился *пленником* [7]. В этом новом положении он снова жаждет одной свободы, между тем как ею вокруг все полно: «Младенцы смуглые, нагие В свободной резвости шумят»; «Когда в горах черкес суровый Свободы песню запевал»; «Простите, вольные станицы» — это голос врага черкеса, казака, но жизнь его также определяется «волей». Эти «описательные стихи» Пушкин более всего ценил в своей поэме, признавая в то же время, что характер героя ему не удался: «Черкесы, их обычаи и нравы занимают большую и лучшую часть моей повести; но все это ни с чем не связано и есть истинный hors d'oeuvre». (В. П. Горчакову — 13, 52). Эти картины «ни с чем не связаны», потому что герой поэмы внутренне с ними не связан; он с ними связан лишь отрицательной ситуацией неволи, в которой он, друг природы, находится в этом мире природы и воли. Герой в поэме оказывается в таком положении, что его порывы к свободе не могут прийти в контакт и совместиться с окружающей его свободой горцев. Если последняя — это их реальная жизнь, то первые — это его идеальное устремление.

«Но мир оказался вовсе не пустынным» — заметил Андрей Платонов о появлении Черкешенки перед Пленником [8]. Она дарит ему свою любовь и вместе с нею необходимые жизненные предметы, самое перечисление которых, как это свойственно пушкинским перечислениям, рождает яркое впечатление полноты и роскоши мира: «Приносит пленнику вино, Кумыс, и ульев сот душистый, И белоснежное пшено». Она зовет его к счастью: «Свободу, родину забудь». Но Пленник имеет свои постоянные свойства, которые должны разделять его и Черкешенку без надежды. Эти постоянные качества характера: разочарование в счастье («Но поздно: умер я для счастья...») и стремление к свободе — при всех обстоятельствах. Наконец он освобожден Черкешенкой — и только здесь возникает новый мотив: «И долгий поцелуй разлуки Союз любви запечатлел». После этих несколько неожиданных стихов (см. удивление Погодина) тем большим противоречием для читателей и критиков было отсутствие выражения чувств о гибели бедной девы: «освобожденный

---

[7] Об этой ситуации см. в ст. В. Сандомирской «Естественный человек» и общество. «Кавказский пленник» в творчестве поэта».— «Звезда», 1969, № 6, стр. 187.

[8] *А. Платонов.* Размышления читателя. М., 1970, стр. 39.

пленник шел» в последних строках, не оплакав ее. Очевидно, чувства к Черкешенке, как переменная величина, зависят у Пленника от неизменной величины — стремления к свободе.

Ситуация поэмы построена таким образом, чтобы за этим стремлением героя сохранялось абсолютное значение. В любом жизненном контексте — и на родине, и на Кавказе — свобода является ценностью, независимой от контекста, целью, выводящей за этот контекст; этому соответствует исключительное положение *слова* «свобода» в поэтическом контексте. Когда Погодин ставил вопрос о том, *при каких обстоятельствах и при каких отношениях* свобода может составить счастие,— то самая постановка вопроса, при которой свобода оказывается обусловлена другим благом, остро противоречила идее свободы и самому звучанию этого слова в «Кавказском пленнике». Но эта критика возбуждала вопрос, который оставался открытым в итоге поэмы: вопрос о внутреннем наполнении той свободы, которую получает Пленник, если при этом он сохраняет свой комплекс разочарованности и охладелости ко всему, кроме самой свободы. Критике Погодина нельзя отказать в проницательности, ибо она выявляла именно ту проблему, которой суждено было в последующие годы стать одной из решающих в творчестве Пушкина; уже в «Цыганах» (1824) эта коллизия свободы и счастья получит значительно осложненное и углубленное развитие. Правда, и в «Кавказском пленнике» можно почувствовать некоторые относительные аспекты и противоречивые оттенки понятия свободы, которая является в тексте и «веселым призраком», и «гордым идолом». Но все же эти обертоны покрываются основным тоном звучания этого слова: «Свобода! он одной тебя Еще искал в пустынном мире».

«Для любого поэтического словоупотребления решающим является контекст. Контекст — это ключ к движению ассоциаций. Но для рационалистической поэтики важен не столько контекст данного стихотворения, сколько внеположный ему нормативный и заданный контекст устойчивых стилей. Индивидуализация лирики означала торжество данного, единичного контекста. Значение этого контекста все возрастало от 1820-х годов и вплоть до лирики XX века» [9].

[9] *Л. Гинзбург.* О лирике. Л., 1964, стр. 97.

Эволюция темы свободы и употребления этого слова Пушкиным показывает, как формируется индивидуальный пушкинский контекст, *поэтический мир;* и вместе с образованием этого мира «свобода» лишь постепенно становится *вполне* пушкинским словом (той особенной *пушкинской* свободой, о которой говорил Александр Блок в речи «О назначении поэта» в 1921 г.). В ранней поэзии Пушкина это еще слишком общее и внешнее слово, принадлежащее «торжественному словарю» вольнолюбивого сознания первых двух десятилетий XIX в. («А мой торжественный словарь Мне не закон как было встарь» — скажет Пушкин в 1823 г., в черновой рукописи первой главы «Евгения Онегина»). Этому общему идеологическому контексту, как его важнейшее знаковое слово, неизбежно довлеет «свобода» в поэтических текстах молодого Пушкина («Кипящей младости кумир» — как названа она в эпилоге «Руслана и Людмилы», 1820). Это слово с заданным значением и кругом ассоциаций, которые неизбежно выводят «свободу» из данного единичного текста и ставят как бы над ним. Слово это в меньшей мере определяется внутренними связями данного текста, нежели оно само по себе настраивает текст своим в нем присутствием и сообщает ему свой смысловой заряд. «Одно слово иногда освещает весь текст изнутри, включает окружающий текст в комплекс бурных стремлений свободного духа... И вот — свобода, кумир певца, окрашивает все стихотворение, потому что это — слово, окруженное ореолом значений и пафоса, потому что оно — символ и знамя, и оно определяет тональность всей вещи» [10]. Слову этого типа принадлежит «суггестивно-распространительное значение» [11].

Свободу лишь учася славить,
Стихами жертвуя лишь ей..,

— так юный Пушкин сказал об этом специфически-иерархическом положении «свободы» в «стихах» («К Н. Я. Плюсковой», 1818 [12]). О том, что значит подобное слово в тек-

---

[10] *Г. А. Гуковский.* Пушкин и русские романтики. М., 1965, стр. 217—218.

[11] Там же, стр. 180.

[12] Но в движении этого стихотворения, в последних его строках, возникает «тайная свобода», к которой Блок в своей пушкинской речи 1921 г. возводит внутреннюю свободу в лирике позднего Пушкина.

сте само по себе, говорит, например, сожаление Пушкина по поводу цензурного исключения строки со словом «вольнолюбивые» («Вольнолюбивые надежды оживим») из его послания Чаадаеву 1821 г.: «оно так хорошо выражает нынешнее libéral, оно прямо русское...» (13, 32). По поводу же цензурных требований к «Кавказскому пленнику» Пушкин писал: «... признаюсь, что я думал увидеть знаки роковых ее когтей в других местах и беспокоился — например если б она переменила стих *простите, вольные станицы,* то мне было бы жаль» (13, 48). Подобное слово — термин-сигнал, который читателем *узнается.* Предпосылкой узнавания является то, что читатель знает *контекст,* которому принадлежит и в котором воспринимается такое слово: идейный контекст гражданского сознания, проступающий за текстом данного стихотворения или поэмы. В данном тексте на этот контекст может быть только намек («Но *те* в Неаполе шалят, А *та* едва ли там воскреснет» — 1821); ср. в письме Пушкина Вяземскому (13 июля 1825) — о стихотворении «Андрей Шенье»: «Суди об нем, как езуит — по намерению» (13, 188). Можно сказать, используя термин Ю. Лотмана, что подобное слово («свобода») крепится в тексте «внетекстовой связью».

1823 год был отмечен для Пушкина кризисом политических надежд, связанных с европейскими революциями, и это же время «совпадает с явно намечающимся переломом в его поэтическом пути» [13]. Понятие об отношении свободы и жизни в целом именно в это время подвергается горькому пересмотру и серьезно осложняется («Демон»: «Не верил он любви, свободе»; «Свободы сеятель пустынный, Я вышел рано, до звезды» [14]; «Рекли безумцы: нет свободы, И им поверили народы» [15]). Но в то же

[13] *Б. В. Томашевский.* Пушкин, кн. 1. Л., Изд-во АН СССР, 1956, стр. 600.

[14] Сообщая это стихотворение в письме А. И. Тургеневу от 1 декабря 1823 г., Пушкин при этом вспоминал свою «оду на смерть Наполеона» и, цитируя последнюю ее строфу (с концовкой: «И миру вечную свободу Из мрака ссылки завещал...»), заключал: «Эта строфа ныне не имеет смысла, но она писана в начале 1821 года — впрочем это мой последний либеральный бред, я закаялся и написал на днях подражание басни умеренного демократа И.〈исуса〉 Х.〈риста〉 (Изыде сеятель сеяти семена своя)...» (13, 79).

[15] Эти строки, представляющие парафразу библейского псалма («Рече безумен в сердце своем: несть Бог»), характеризует

время новое значение начинает приобретать это слово в лирическом контексте поэта («моя свобода»):

Придет ли час моей свободы?
Пора, пора! — взываю к ней...

В «Разговоре Книгопродавца с Поэтом» (1824) на вопрос, обращенный к Поэту, что изберет он, «оставя шумный свет, И муз, и ветреную моду», он отвечает гордо: «Свободу». Книгопродавец дает полезный совет: «Наш век — торгаш; в сей век железный Без денег и свободы нет». В устах Поэта «свобода» звучит абсолютно и независимо, Книгопродавец ее возвращает Поэту как относительное понятие, включенное в жизненные зависимости. Книгопродавец же намечает здесь и то разграничение сфер внутренней и внешней свободы («Не продается вдохновенье, Но можно рукопись продать»), которое в дальнейшем получит развитие в стихах о поэзии второй половины 20-х годов и самое ясное выражение найдет в позднем стихотворении «Из Пиндемонти».

«Свобода» входит в связи реального мира, и вместе с этим перестраивается поэтический текст. В четвертой главе «Онегина» тот самый «торжественный словарь», который в ранней поэзии Пушкина звучит как его собственный прямой язык, изображается отчетливо как «чужое слово» («почти как вещь» [16]) Владимира Ленского:

Поклонник славы и свободы,
В волненьи бурных дум своих,
Владимир и писал бы оды,
Да Ольга не читала их.

2

Исходная ситуация поэмы «Цыганы» и подобна ситуации «Кавказского пленника», и сразу же от нее отличается. Алеко также бежал из «неволи душных городов», где

(как и стихотворение «Свободы сеятель пустынный...») статус «Свободы» как священного слова в том идеологическом контексте, который в этих пушкинских стихотворениях подвергается пересмотру. В этом контексте «Свобода» является «Богом».

[16] *М. Бахтин.* Слово в романе.— «Вопросы литературы», 1965, № 8, стр. 86.

люди «Торгуют волею своей... И просят денег да цепей» [17]. «Он хочет быть как мы цыганом». Но здесь — существенное отличие от Кавказского *пленника,* который рвался к свободе из своего кавказского плена и с дикой волей никак не сливался. Вспомним возражение Погодина: как друг природы, он мог бы наслаждаться свободой и пася табуны черкесские. В «Цыганах» как будто реализован именно этот план. Алеко, водя медведя, имеет всю полноту цыганской свободы. Он у цыганов не пленник и не чужой, он принят как равный и свой. «Презрев оковы просвещенья, Алеко волен, как они». На место *внешнего* противоречия свободы и неволи («Кавказский пленник») является в «Цыганах» *внутреннее* противоречие его свободы и их воли, в этой иллюзии слияния Алеко с цыганским миром.

С ним черноокая Земфира,
Теперь он вольный житель мира,
И солнце весело над ним
Полуденной красою блещет;
Что ж сердце юноши трепещет?
Какой заботой он томим?

«Вольный житель мира» — это «торжественный словарь», знакомая нота, вызывавшая в аудитории немедленный отклик. Но здесь, в несобственно-прямой речи Алеко, это громкое слово звучит сложно, оно имеет скрытый второй план. Здесь это слово — иллюзия, самовнушение и самообман Алеко. Контекст ситуации данной поэмы уже всецело определяет звучание этого слова. Чем громче оно произносится, тем больше оно выдает сомнение и тревогу: «Что ж сердце юноши трепещет?»

И жил, не признавая власти
Судьбы коварной и слепой —
Но боже! как играли страсти
Его послушною душой!

«Страсти» Алеко — его «судьба», которую он носит в себе, от которой «защиты нет». «Они проснутся: погоди!» В Алеко свершается спор судьбы со свободой воли.

Кажется, в жизни цыганов такого противоречия нет.

---

[17] Ср.: «Без денег и свободы нет». «Разговор Книгопродавца с Поэтом» написан в сентябре 1824 г., «Цыганы» кончены в октябре.

Свобода их называется «воля», судьба называется «доля» (т. е. одновременно судьба и счастье) — и эти два слова традиционно рифмуются, образуют уравновешенную нерасторжимую пару. Рассмотрим два примера из разных концов поэмы:

Будь наш, привыкни к нашей доле,
Бродящей бедности и воле...

Ты не рожден для дикой доли,
Ты для себя лишь хочешь воли...

Две эти пары стихов можно рассматривать как своего рода рамку, заключающую в себе все действие поэмы. В первом двустишии все слова дружно примыкают одно к другому; «бедность» гармонирует с «волей» и «долей» (в черновых примечаниях к «Цыганам» Пушкин писал о «дикой вольности, обеспеченной бедностию» — 11, 22); гармоническое единство закруглено рифмовкой главных понятий: это завязка действия. Второе двустишие — развязка, и во внутренней структуре этой второй пары стихов запечатлелся уже результат вторжения Алеко в цыганский мир. Основные понятия также рифмуются гармонически, но равновесие восстановлено через преодоление нарушения, внедрившегося внутрь стихов отрицанием «не» и этим обособлением — «для себя лишь»; эти противоречащие элементы, раскалывающие единство, словно изгоняются им, выталкиваются крепостью традиционной и гармонической рифмы.

Итак, *для себя лишь воля* Алеко — начало противоречия и разлада; с цыганской точки зрения это несовместимое сочетание слов. Но с другой стороны — с точки зрения Алеко — его человечески-развитое чувство не примиряется с анархией «первобытной свободы» (определение Пушкина из «Примечаний к «Цыганам» — 11, 22). В ситуации поэмы индивидуальная и коллективная точки зрения освещают взаимно одна другую. Индивидуальная точка зрения также бросает свой свет на неполноту цыганской правды. Цыганская «воля», внутри себя беспроблемная, проблематизуется этим контактом с чуждым ей началом и остается понятием безусловным только в рамках строя жизни и сознания цыганов. В поэме идет спор вокруг основных понятий (этому соответствует фрагментарное и драматизованное повествование) — таких, как «сво-

бода» («воля»), «слава» («Скажи мне, что такое слава?»), «счастье», «страсти», «судьба». Эти понятия проблематизованы в тексте «Цыганов»; они ставятся в разные отношения и изменчиво освещаются. Для «внетекстовой» абсолютной «свободы», непротиворечивой и беспроблемной, в этой поэме Пушкина почти уже не остается места [18].

Какова цыганская воля («не свобода, а воля» [19])? Старик говорит Алеко: «Останься до утра... Или пробудь у нас и доле, Как ты захочешь... Примись за промысел любой...» Безбрежная, полная воля, где каждый не ограничен никем и не может другого ничем ограничить. Не только образ жизни цыганов, но и сами человеческие отношения имеют «кочевой», принципиально незакрепленный характер. Алеко не нравится песня Земфиры: «Я диких песен не люблю». В ответ он слышит: «Не любишь? мне какое дело! Я песню для себя пою». Алеко сердится — «Ты сердиться волен». Он волен сердиться, она вольна сердить его, он волен ее любить, она вольна его не любить. Образ этого внешнего и внутреннего поведения — «кочевой» образ «вольной луны», что гуляет по небосклону, мимоходом равно на все проливая сияние и не задерживаясь на чем-то одном. «Кто сердцу юной девы скажет: Люби одно, не изменись».

Но Алеко именно просит Земфиру: «Не изменись, мой нежный друг....» Он хочет *привязанности,* человечески прочного чувства, которое *связывает* одного человека с другим и тем самым собой представляет ограничение «воли» [20].

---

[18] Не случайно, по-видимому, в тексте поэмы не оказалось места монологу Алеко над колыбелью сына, который Пушкин писал уже после окончания поэмы; здесь как раз царит «свобода» как абсолютное слово: «Прими привет сердечный мой, Дитя любви, дитя природы И с даром жизни дорогой Неоцененный дар свободы!» Алеко в этом монологе является идеологом руссоистски окрашенной первобытной свободы-воли. В монологе Алеко снимается его противоречие с цыганским миром и вообще снимаются противоречия, развивающие поэму; возможно, поэтому окончательный текст ее не вместил этого монолога.

[19] Это слово Толстого («Живой труп», Федя Протасов о цыганской песне), сказанное три четверти века спустя, очень уместно при разговоре о пушкинских «Цыганах».

[20] Эта «связанность» человека счастьем позднее найдет выражение в черновых строках письма Онегина Татьяне (1831):

Привычке милой не дал ходу,
Сменить постылую свободу
На узы счастья не хотел (6, 516, 517).

Кто же оказывается Алеко рядом с Земфирой, желая от нее ограничения ее «естественного права» ради своего человеческого права? Он становится «старый муж, грозный муж» и уже представляет перед Земфирой тот принудительный порядок, от которого сам бежал. «Его преследует закон» при его появлении в таборе, а перед цыганской вольной луной сам он как «старый муж» олицетворяет право, закон («Я не таков. Нет, я не споря От прав моих не откажусь!»). Этот Алеко в глазах Земфиры (а вместе с нею и в наших глазах) противоречит другому Алеко, его иллюзорной ипостаси «вольного жителя мира». При этом «старый муж» не перестает быть «юношей». В поэму вселяются и оформляют ее изнутри относительные аспекты, жизненная многоликость и противоречивость отражаются в построении текста поэмы.

Существует традиция в приговоре Старого цыгана: «Оставь нас, гордый человек... Ты для себя лишь хочешь воли» — видеть идею поэмы. Так понимал идею «Цыганов» Белинский, а позднее Достоевский. Заметим, однако, что это суждение принадлежит не автору, но персонажу, одному из участников действия и диалога. В строении текста «Цыганов» это обстоятельство уже гораздо более существенное, нежели в «Кавказском пленнике», где почти не было дистанции между речами двух основных героев и прямым авторским словом. «Истина» поэмы «Цыганы» в гораздо большей степени распределена в композиции текста и не может быть взята с его поверхности в виде однозначного итога; она скорее представляет собой открытое противоречие.

Суждение старика об Алеко обладает действительно большим смысловым весом как завершающее суждение; однако все же оно не завершает еще всей поэмы. Поэма шире этого итога. Если заключение старика об Алеко истинно, то оно не единственно истинно. Не оно заканчивает «прения сторон» в поэме, еще не оно — ее последнее слово. В эпилоге поэт уже от себя обращается прямо к цыганам, словно им отвечая на их последнее слово: «Но счастья нет и между вами, Природы бедные сыны!». Эта реплика эпилога *обращена* ко всему предыдущему тексту, она продолжает диалог «Цыганов» [21]. Вслед за решением,

---

[21] Старый цыган говорит о *воле,* поэт в эпилоге как будто бы «нелогично» ему отвечает о *счастье.* Но этим самым «воля» и «счастье» связываются в единую проблемную ситуацию поэмы,

кажется, окончательным эта реплика открывает снова и оставляет открытым противоречие цивилизации и природы, *свободы и счастья*. «Поэма противоречит самой себе» — можно было бы сказать словами И. Киреевского о «Цыганах» (Киреевский единственный среди первых критиков поэмы усомнился в цыганском «золотом веке» как идеальной нравственной позиции и источник противоречия видел не только в Алеко, но и в цыганах [22]).

3

Можно сделать следующее наблюдение: в пушкинской поэзии последнего десятилетия (после 1825 г.) значительно уменьшается частота употребления слова «свобода» (и производных, а также синонимичных слов), зато повышается собственно пушкинская содержательность этого слова, оно вполне становится словом индивидуального пушкинского поэтического контекста. Эта истинно пушкинская «свобода» вполне самоопределяется в принципиальных стихах о поэте и обществе второй половины 20-х годов («Как ветер песнь его свободна», «Дорогою свободной Иди, куда влечет тебя свободный ум»); она почти совпадает с самой поэзией, и можно почувствовать, что именно в картинах творчества в зрелой поэзии Пушкина этот эпитет «свободный» высказывается с особой свободой («И даль свободного романа», «Излиться наконец свободным проявленьем... Минута — и стихи свободно потекут»).

Стихотворение «Из Пиндемонти» (1836) — это размежевание внутри самого понятия «свобода»: «И мало горя мне, свободно ли печать Морочит олухов... Все это, видите ль, *слова*, *слова*, *слова*... Иная, лучшая потребна мне свобода...» Здесь имеет значение то, что «словам» противопоставлена сама реальность свободы, как будто требующая уже какого-то иного или же обновленного, освеженного слова. Как заметили Ю. Лотман и З. Минц, это раз-

---

которая остается «недоуменно» открытой. Последнее определение мы заимствуем из работы «Недоуменные мотивы в поэмах Пушкина» М. И. Кагана, в которой ранние пушкинские поэмы углубленно рассмотрены с нетрадиционной точки зрения; подобное разрешение ситуации автор работы называет «трагически недоуменным» (см. кн.: «В мире Пушкина». М., 1974).

[22] *И. В. Киреевский*. Полн. собр. соч., т. II. М., 1911, стр. 8—9.

межевание сродни будущему толстовскому «не свобода, а воля»[23]: «По прихоти своей скитаться здесь и там...» Об этом стихотворении Блок записывал в дневнике, готовя свою пушкинскую речь: «Он опять говорит о какой-то «иной свободе» и определяет ее:

никому
Отчета не давать, и т. д....

Эта свобода и есть «счастье». «Вот счастье, вот права!»[24] Блок возводил эту внутреннюю и творческую свободу — волю — счастье в стихотворении 1836 г. к «тайной свободе» молодого Пушкина в стихотворении 1818 г.

В черновом тексте «Путешествия из Москвы в Петербург» (1833—1834) в изображенном здесь диалоге с англичанином-путешественником «свобода» определяется через «волю», из чего следует вывод об отсутствии *такой* свободы в реальной действительности: «*Он*. Что такое свобода? *Я*. Свобода есть возможность поступать по своей воле. *Он*. Следственно, свободы нет нигде, ибо везде есть или законы или естественные препятствия» (11, 231). В то же время такая свобода-воля есть для Пушкина идеал поэтического поведения. «Не свобода, а воля», которую Пушкин изображал в «Цыганах», сохраняется для него как непреходящая ценность, хотя сами «Цыганы» остаются позади[25]. Сохраняющаяся же ценность словно пере-

---

[23] Авторы статьи определяют «волю» (в этой антитезе) как жизнь «по законам счастья и искусства» (*Ю. Лотман* и *З. Минц*. «Человек природы» в русской литературе XIX века и «цыганская тема» у Блока».— «Блоковский сборник». Тарту, 1964, стр. 113).

[24] *А. Блок*. Собр. соч., т. 7. М.— Л., 1963, стр. 403.

[25] В поэме 30-х годов «Езерский» вновь возникает напоминающее о «вольной луне» из «Цыганов» «сердце девы», уподобленное природным образам — ветру, орлу, и той же луне:

Зачем арапа своего
Младая любит Дездемона,
Как месяц любит ночи мглу?
Затем, что ветру и орлу
И сердцу девы нет закона.

Но главным членом этого уравнения теперь является поэтическая свобода-воля:

Гордись: таков и ты поэт,
И для тебя условий нет.

Интересно сопоставить с этой пушкинской строфой противо-

мещается в другой контекст: это уже не характеристика жизненного уклада цыганов, который все же изображался поэтом со стороны, но внутреннее состояние самого поэта [26]. Это расставание с прошлым, с удержанием из него главной ценности, которая переносится в иной контекст («в обитель дальную трудов и чистых нег») — в стихотворении «Цыганы» (1830):

Завтра с первыми лучами
Ваш исчезнет вольный след,
Вы уйдете — но за вами
Не пойдет уж ваш поэт.

Он бродящие ночлеги
И проказы старины
Позабыл для сельской неги
И домашней тишины [27].

Последние строки перекликаются с «покоем и волей» в стихотворении 1834 г. Но «чистые неги» — не бытовая дан-

---

положную концепцию природного миропорядка в стихотворении Баратынского «К чему невольнику мечтания свободы?» (1833):

...Небесные светила
Назначенным путем неведомая сила
Влечет. Бродячий ветр не волен, и закон
Его летучему дыханью положен.

Этой природной закономерности драматически противопоставлены у Баратынского человеческие «страсти», также не произвольные («...не она ль, не вышняя ли воля Дарует страсти нам?»), что и составляет глубину и драматизм конфликта (ср. позднейшее тютчевское: «Душа не то поет, что море»).

[26] Другой вариант «не свободы, а воли» у позднего Пушкина дают в «Капитанской дочке» слова Пугачева: «Улица моя тесна; воли мне мало».

[27] Ср. за шесть лет до этого подобное расставание со своей прежней поэтической эпохой («Прощай, свободная стихия!»), с перенесением сохраняющейся из нее ценности в иной контекст:

В леса, в пустыни молчаливы
Перенесу, тобою полн,
Твои скалы, твои заливы,
И блеск, и тень, и говор волн.

С морем Пушкин прощается уже из Михайловского. Это одновременно новый природный, биографический и *поэтический* контекст (в том числе и для слова «свобода», которое постепенно изымается из «торжественного словаря», где символами свободы как раз были море и близкие образы: «Где ты, гроза — символ свободы?» — 1823).

ность, ибо в эту обитель покоя и воли тоже замышлен «побег». При этом «покой и воля» и «счастье» противоречат одно другому[28] — в отличие от идеала свободы-воли, которая и есть счастье («Из Пиндемонти»). Проекция идеала в реальную жизнь порождает противоречие и разрыв: реально («на свете») не совмещается то, что совмещается в идеале[29]; возникает ситуация неизбежного выбора, который, однако, никак не предопределен.

[28] Раньше Пушкина поэтическое исследование подобного противоречия начал Баратынский: «Счастливый отдыхом, на счастие похожим...» (1823). Однако у Баратынского подобная тема иначе окрашена; в контексте с «покоем» чаще оказывается не «воля», но «безнадежность» (заглавие стихотворения, откуда взята цитированная строка), «равнодушие», «бесчувствие», «разуверение»:

Кто без уныния глубоко жизнь постиг
И, равнодушием богатый,
За царство не отдаст покоя сладкий миг
И наслажденья миг крылатый!
«Послание барону Дельвигу», 1820

В «Стансах» (1823):

Дало две доли провидение
На выбор мудрости людской:
Или надежду и волнение,
Иль безнадежность и покой.

Формула «Своим бесчувствием блаженные» из этого стихотворения Баратынского несколько лет спустя была использована Пушкиным для характеристики загробного блаженства Ленского:

Или над Летой усыпленный
Поэт, бесчувствием блаженный,
Уж не смущается ничем,
И мир ему закрыт и нем?

Как один из поэтических источников темы можно привести стихи Жуковского:

Лишь тайное живет в нас ожиданье...
Когда ж? когда?... Друг милый, упованье!
Гробами их рубеж означен тот,
За коим нас свободы гений ждет,
С спокойствием, бесчувствием, забвеньем...
«Тургеневу, в ответ на его письмо», 1813

[29] «От добра добра не ищут. Чорт меня догадал бредить о счастии, как будто я для него создан. Должно было мне довольствоваться независимостию...» (письмо П. А. Плетневу 31 августа 1830 г.— 14, 110). В другом письме того же 1830 г. (оригинал по-французски): «Но счастье... это великое *быть может,* как говорил Рабле о рае или о вечности. Я атеист в отношении счастья; я в него не верю...» (14, 123). Здесь интересно, что «счастье» помещается в священный контекст (вспомним «свободу» в подобном

Поэтические формулы, выражающие эту ситуацию, образовывались у Пушкина в работе над текстом последней главы «Евгения Онегина». В письме Онегина Татьяне:

Чужой для всех, ничем не связан,
Я думал: вольность и покой
Замена счастью. Боже мой!
Как я ошибся, как наказан...

Но здесь же ответом на этот выстраданный Онегиным опыт является жизненный выбор Татьяны:

Упрямо смотрит он: она
Сидит покойна и вольна [30].

Она получила ценою счастья («А счастье было так возможно...»), кажется, то, что Онегин теперь готов за «узы счастья» отдать. Но, конечно, достигнутые такой ценой «покой и воля» Татьяны никак не тождественны «вольности и покою» прежней жизни героя, ничего ему не стоившим и ныне «постылым». Таким образом, эта формула жизни, «формула мыслей и чувств» [31], в том и другом случае имеет неодинаковое значение и, можно сказать, различную ценность — в контексте прежней жизни Онегина и в новом жизненном контексте Татьяны.

контексте в пушкинских стихотворениях первой половины 20-х годов: «Свободы сеятель пустынный...», «Рекли безумцы: нет свободы...»).

[30] Первоначально в беловой рукописи осьмой главы (осень 1830 г.): «Сидит небрежна и вольна» (6, 626). Письмо Онегина создано годом позже (октябрь 1831 г.). В окончательном тексте имеет значение и общность понятий, которыми связаны и соизмерены судьбы обоих героев в самом их окончательном разминовении, и в то же время нетождественность выражения, эта инверсия главных понятий («вольность и покой» — «покойна и вольна»), дающая в разных синтаксических и стиховых условиях две ритмически различные формулы. Формула состояния Татьяны довлеет себе и сопровождается — и синтаксически, и по существу — завершающей точкой (завершающей при этом целую строфу); в потоке речи Онегина «вольность и покой» повисает в enjambement, никак не довлеет себе, но преодолевается, как бы снимается бурным стремлением речи прочь от этой былой цели к иной ценности — к «счастью».

[31] «Первая заслуга великого поэта в том, что через него умнеет все, что может поумнеть. Кроме наслаждения, кроме форм для выражения мыслей и чувств, поэт дает и самые формулы мыслей и чувств» (из речи А. Н. Островского на пушкинском празднике 1880 года — *А. Н. Островский.* Полн. собр. соч., т. XIII. М., 1952, стр. 164).

Строки из письма Онегина Татьяне уже не раз были сопоставлены в критике со строкой — «На свете счастья нет, но есть покой и воля». Кажется, опыт Онегина последней главы и опыт самого поэта 1834 г. отрицают друг друга (и в то же время строка 1834 г. очевидно восходит к характеристике Татьяны в последней главе).

Но то и другое поэтическое высказывание в равной степени и вполне убедительно каждое в своем контексте. В этом все дело — в своем контексте, в своем отношении, в своей ситуации. Та и другая истина — это аспект, относительная истина полного пушкинского мира; но в этом или другом жизненном повороте она становится для человека целостной истиной его жизни. В плане словоупотребления подобной картине мира соответствует суверенное значение индивидуального, данного единичного речевого контекста. Пушкин писал в статье, напечатанной в «Современнике» в 1836 г.: «...разум неистощим в *соображении* понятий, как язык неистощим в *соединении* слов. Все слова находятся в лексиконе; но книги, поминутно появляющиеся, не суть повторение лексикона. *Мысль* отдельно никогда ничего нового не представляет; *мысли же* могут быть разнообразны до бесконечности» (12, 100[32]). Пользуясь этими пушкинскими понятиями, можно сказать, что то и другое поэтическое высказывание, в письме Онегина и стихотворении 1834 г.,— не «мысль отдельно», но именно «мысли», которые «могут быть разнообразны до бесконечности». Они совмещаются, не отрицая друг друга, в пушкинском поэтическом мире.

«Счастье» и «воля» совмещены в стихотворении «Не дай мне Бог сойти с ума» (1833) — однако в особом контексте.

И я б заслушивался волн,
И я глядел бы, счастья полн,
В пустые небеса;
И силен, волен был бы я...[33]

---

[32] Первоначальная формулировка этих мыслей относится еще к концу 20-х годов (см. 11, 59). Ср. эту пушкинскую мысль с записью Блока 13 июля 1917 г.: «Ложь, что мысли повторяются. Каждая мысль нова, потому что ее окружает и оформливает новое» (*А. Блок.* Записные книжки. М., 1965, стр. 378).

[33] Интересен, с точки зрения нашей темы, процесс работы над этими строками. В первоначальном варианте второму стиху соответствовало:

И я глядел бы думы полн...

Таким счастливым и вольным был бы *безумец*[34], и только *в предполагаемой* ситуации: «Когда б оставили меня На воле...» Реальная ситуация — совершенно иная: «сойди с ума, И страшен будешь как чума, Как раз тебя запрут...»

«Неволя была, кажется, Музою-вдохновительницею нашего времени». Вспомним еще раз эту фразу Вяземского из статьи о «Кавказском пленнике». Мы можем измерить пройденный Пушкиным путь, рассматривая, как эта общая ситуация воплощается в конкретном тексте поэтического произведения. Остановимся на четверостишии, оставшемся в бумагах Пушкина и предположительно датируемом 1836 г.[35]; следовательно, оно относится к последним стихам Пушкина:

Забыв и рощу и свободу
Невольный чижик надо мной
Зерно клюет и брызжет воду
И песнью тешится живой.

Это четверостишие определяется в комментариях как «отрывок», «набросок» — однако оно существует законченно, настолько внутрь этих четырех строк внедрилась проблема, сама по себе «незаконченная», открытая. Четверостишие побуждает вспомнить о кишиневском пасхальном стихотворении 1823 г.:

В чужбине свято наблюдаю
Родной обычай старины:
На волю птичку выпускаю
При светлом празднике весны.

Я стал доступен утешенью;
За что на Бога мне роптать,
Когда хоть одному творенью
Я мог свободу даровать!

— четвертому:

Силен, безумен был бы я... (3, 937).

Таким образом, «счастье» и «воля» *вместе* вошли в окончательный текст стихотворения и образовали в нем свою ситуацию, заменив другие понятия («волен» при этом стало на месте «безумен»).

[34] В. Непомнящий обратил внимание на то, как поведение безумного в этом стихотворении близко поведению истинного поэта в стихотворении 1827 г. «Поэт» («Вопросы литературы», 1965, № 4, стр. 133).

[35] Обоснование — в посвященной этому четверостишию заметке В. И. Срезневского («Пушкин и его современники», вып. XXXVI, 1923, стр. 42—43).

Здесь ситуация ясная и светлая. «Неволе» ясно и однозначно противостоит «свобода» (в гармонии с «светлым праздником весны»); эти понятия противопоставлены *идеально* в контексте вольнолюбивого сознания. Слово «свобода» не столько входит во внутренние отношения данного текста, сколько приносит в текст свой ореол значений, сообщая стихотворению расширительный смысл (не только освобождение птички).

Вспомним теперь в «Цыганах» вставной фрагмент про «птичку Божию», чье легкое существование противопоставлено трудной жизни людей:

Людям скучно, людям горе;
Птичка в дальные страны,
В теплый край, за сине море
Улетает до весны.

«Птичка Божия» — аллегория жизни цыганов: это их беспроблемная жизнь по солнцу. Но эта птичка уже поставлена в тексте сложно. Она ведет за собою сравнение с Алеко, как он живет «цыганом», «вольным жителем мира»: «Подобно птичке беззаботной...» Но в каждом слове этой идиллии, мы знаем, есть скрытый ее подрывающий план. Неизвестно, чьим голосом произносится или поется «птичка»: это вставной номер, «отбитый» от авторской речи, но не прикрепленный ни к какому другому голосу,— словно песня за сценой, звучащая для Алеко, в поддержку его иллюзии. «Птичка Божия» провоцирует для Алеко такую идиллию, в которой все слова представляют собой самообман Алеко,— что, кажется, она провоцирует взрыв: «Давно ль, надолго ль усмирели? Они проснутся: погоди!»

Вспомним также по связи с чижиком 1836 г. еще иные, более ранние образы «птички» у Пушкина:

Не увижу я прелестной
И как чижик в клетке тесной
Дома буду горевать
И Наташу вспоминать.

(«К Наташе», 1815)

Так в сетке птичка, друг свободы,
Чем больше бьется, тем сильней,
Тем крепче путается в ней.

(«Из Ариостова «Orlando Furioso», 1826)

В двух последних примерах сохраняется ясное противоречие несвободы — свободе и счастью. Теперь мы возвратимся к четверостишию «Забыв и рощу и свободу» и убедимся в том, насколько более сложная здесь ситуация.

Здесь, вообще говоря, тоже — противоречие свободы и неволи. Но это — вообще говоря, а реально в тексте мы находим совсем не такое однозначно-ясное отношение. Неволя и свобода здесь как-то более сложно связаны, переплетены и даже взаимопревращены. Конечно, абстрактно выделенные из текста, следующие одно за другим слова «свободу» — «невольный» составляют прямую антитезу; но в том-то и дело, что в стихотворении этого идеального отношения как такового нет. Оно погружено в ситуацию жизни, *в реальные связи данного текста.* В идеальном контексте «роща», «свобода», «песня живая», сама «птичка» («друг свободы») — это символы одного ряда, которые не могут смешиваться с символами «неволи» [36]. А «невольный чижик» в этом стихотворении Пушкина «песнью тешится живой» [37]. «Зерно клюет и брызжет воду» — очень яркие образы жизни, и именно жизни привольной и полной, окружают невольного чижика, являясь его атмосферой,— и это при том, что свобода и роща забыты. В неволе живут, как на воле, о ней забыв,— вот в чем противоречие, вот где загадка. В таком повороте, в таком контексте предстали свобода и счастье. Мы имеем в тексте *реальную ситуацию,* отражающую осложненный и углубленный опыт — одновременно жизненный и поэтический — позднего Пушкина [38]. Готовые понятия идеального контекста

[36] Например, в известном стихотворении Ф. А. Туманского (1827) — «птичка», «певица», «роща», «свобода» — в одном ряду:

Я рощам возвратил певицу,
Я возвратил свободу ей.

[37] «Тешится» — близко «прихоти» в «Из Пиндемонти».

[38] Строение текста может служить аргументом — вместе с внешними данными, обследованными в указанной заметке В. И. Срезневского, за то, чтобы отнести четверостишие к поздним стихам Пушкина.

Четверостишие «Забыв и рощу и свободу...» интересно соотносится с одним местом из стихотворения Катенина «Старая быль» (1828). На поэтическом состязании перед князем Владимиром певец-грек из Царьграда живописует чудеса, окружающие византийского самодержца и, в частности, искусственных птиц «из камней и драгих и честных»:

О, если бы сии пернаты
Свой жребий чувствовать могли,

здесь уже не могут господствовать в тексте как некие абсолютные слова. Здесь требуются развитые внутренние отношения текста, которые бы стали аналогом ситуации, «миром». И мы можем сказать, что четверостишие «Забыв и рощу и свободу», без натяжки, есть поэтический мир, независимо от своей краткости.

Сказанное не значит, что «свобода» как идеальное содержание устраняется реальным построением текста. Но изменяется способ существования в поэтическом тексте

Они б воспели: «Мы стократы
Счастливей прочих на земли.
К трудам их создала природа:
Что в том, что крылья их легки?
Что значит мнимая свобода,
Когда есть стрелы и силки?
Они живут в лесах и в поле,
Должны терпеть и зной и хлад;
А мы в блаженнейшей неволе
Вкушаем множество отрад.

«Старая быль» была посвящена Катениным Пушкину; сложный смысл этого посвящения был исследован Ю. Тыняновым, прочитавшим в катенинской аллегории намеки на новую позицию Пушкина после 1826 г. и его славословие собственной «неволи» в «Стансах» и «Друзьям» (*Юрий Тынянов.* Архаисты и новаторы. Л., 1929, стр. 160—175).

В песне катенинского грека «блаженнейшая неволя» искусственных созданий противопоставлена как истинное благо «мнимой свободе» живых и вольных птиц. Сам певец является «искусственным соловьем» («И голос запел соловьиный»), так как он — скопец:

Высок и прелестен, как девица, грек.
Красавца в младенстве скопили;
Он плакал сначала: как слеп человек!
Ему же добро сотворили...

Пушкинское четверостишие «Забыв и рощу и свободу...» фиксирует подобную ситуацию «блаженной неволи». Но у Катенина ее интерпретация гораздо проще. У Катенина ситуация однозначна: весь пафос в изображении грека и в его песне надо просто понять наоборот. «Невольный чижик» у Пушкина — не искусственная птица, и он действительно «песнью тешится живой», ситуация неоднозначна и выражает реальную сложность жизни.

этого идеального содержания. Невольный чижик соотнесен со свободой и рощей иначе, чем с песнью живой, а свобода и песня разведены по разным мирам. Но разве не тем острее мы видим их должное соотношение? В этой идеальной перспективе мы только и воспринимаем эту реальную ситуацию во всем ее реальном значении, которое не может быть понято однозначно. Ибо мы чувствуем в этом контексте песню живую и как живую силу, и как горькую иллюзию. Идеальное проступает в реальном как глубинная перспектива.

СТИЛИСТИЧЕСКИЙ МИР РОМАНА
(«Евгений Онегин»)

К этой эпохе относится и явление Пушкина, и потому-то он первый и заговорил самостоятельным и *сознательным* русским языком... Да! это дитя эпохи, это вся эпоха, *в первый раз* сознательно на себя взглянувшая.

Достоевский о «Евгении Онегине» — «Книжность и грамотность», статья первая, 1861.

Белинский назвал роман Пушкина «энциклопедией русской жизни». И это не немая вещно-бытовая энциклопедия. Русская жизнь говорит здесь всеми своими голосами, всеми языками и стилями эпохи.

М. Бахтин. «Слово в романе» [1]

1

У начала работы Пушкина над романом в стихах находится неоконченная заметка, набросанная в 1822 г.: «Д'Аламбер сказал однажды Лагарпу...» (печатается в изданиях Пушкина под условным заглавием «О прозе»). Можно рассматривать этот набросок статьи как своего рода теоретическую предпосылку стилистических построений «Онегина» — и прежде всего его первой главы.

Актуальная стилистическая проблема литературы в заметке 1822 г. сводится к противопоставлению иносказательного способа выражения, перифразы — простому слову. С одной стороны, «изысканность тонких выражений», с другой — необходимость и отсутствие средств «изъяснить просто вещи самые обыкновенные» [2]. Объект поле-

[1] «Вопросы литературы», 1965, № 8, стр. 89.

[2] *А. С. Пушкин.* Полн. собр. соч. М., Изд-во АН СССР, 1937—1950, т. 11, стр. 18 (в дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы; номер тома — арабской цифрой).

мики — карамзинская традиция перифрастической прозы; простое выражение понимается как специфически свойственное именно прозе: «Стихи дело другое...». Однако сквозь это противопоставление «проза — стихи» проступает более существенное противопоставление простого и искусственного способа выражения, значимое как в прозе, так и в стихах. В этом смысле простое выражение само по себе есть «проза» — в стихах, конечно, особенно ощутимая. Один из примеров простого выражения («рано поутру»), как установил Ю. Тынянов [3], взят Пушкиным не случайно и взят из стихов (в 1816 г. в статье об «Ольге» Катенина по поводу стиха «Встала рано поутру» Гнедич заметил: *«рано поутру* — сухая проза»).

Как заметил также Ю. Тынянов [4], стилистическая критика и самый ее прием в заметке Пушкина 1822 г. перекликались с той борьбой против карамзинской перифразы, которую вел еще в самом начале века А. С. Шишков: «вместо: как приятно смотреть на твою молодость! говорим: *коль наставительно взирать на тебя в раскрывающейся весне твоей!*» и т. п.— длинный ряд подобных сопоставлений [5]. Пушкин подобным же образом сопоставляет примеры: «блестящие выражения» и то, как это «сказать просто». Пушкин, конечно, не повторяет Шишкова. Не случайно порядок сопоставления у него обратный шишковскому. У Шишкова на первом месте примеры должного слога, после которых идет недолжная перифраза. Порядок сопоставления, таким образом, следует историческому порядку явления «нового слога», который перифразирует [6] старый способ выражения, простой и естественный для Шишкова. Но можно заметить, что некоторые примеры его «простого слога» в сравнении с пушкинскими не так просты: «Вместо: око далеко отличает простирающуюся по зеленому лугу пыльную дорогу: *многоездный тракт в пыли являет контраст зрению...* Вместо: какой благорастворенный воздух! *Что я обоняю в развитии красот вож-*

[3] *Ю. Тынянов.* Архаисты и Пушкин.— В кн. «Архаисты и новаторы». Л., «Прибой», 1929, стр. 151.

[4] Там же, стр. 150.

[5] [*А. С. Шишков*] Рассуждение о старом и новом слоге Российского языка. СПб., 1803, стр. 58.

[6] «Великие писатели изобретают, украшают, обогащают язык новыми понятиями; но *предлагать выражения в новой связи,* не иное что значить может, как располагать речи наши по свойству и складу чужого языка...» (там же, стр. 162).

деленнейшего периода!» [7] Стилистическая норма Шишкова — слог Ломоносова, умевшего «высокий Славенский слог с просторечивым Российским так искусно смешивать, чтоб высокопарность одного из них приятно обнималась с простотою другого» [8].

Напротив, в пушкинской постановке вопроса (в заметке 1822 г.) простое слово снимает уже устаревшую перифразу. И эта новая простота не равна архаической простоте Шишкова (которая «обнимается» с высокопарностью). «Благороднейшее изо всех приобретений человека было сие животное гордое, пылкое и проч. Зачем просто не сказать лошадь» (11, 18). Такова динамика, таково направление стилистического движения — в сторону, противоположную той, в которую устремлен Шишков. Притом существенно, что это пушкинское простое слово является как такое, которое вообще выходит за границы какого-либо определенного стиля, уже не является «стилем», но именно противостоит ярко выраженному стилю как простой язык самой реальности. «Структурно организованному тексту («блестящие выражения») противопоставляется «простое» содержание, которое мыслится как сама жизнь» [9].

В поздней пушкинской статье о «Слове о полку Игореве» (1836) есть перекличка с заметкой 1822 г. Пушкин цитирует «Слово» («Комони ржуть за Сулою; звенить слава в Кыевѣ; трубы трубять в Новѣградѣ») и замечает. «Должно признаться, что это живое и быстрое описание стоит иносказаний соловья старого времени» (12, 152) [10]. Пушкину, очевидно, понятна и родственна стилистическая проблема автора «Слова» (писать ли «по былинам сего времени» или «по замышлению Бояню»); заметка 1822 г. отражала момент подобного выбора в поворотной точке художественного развития самого Пушкина, причем карамзинская перифраза оказывалась тогда на положении «иносказаний соловья старого времени», и Пушкин перекликался с Шишковым в критике этого иносказательного

---

[7] «Рассуждение о старом и новом слоге...», стр. 59.

[8] Там же, стр. 14—15.

[9] *Ю. М. Лотман.* Структура художественного текста. М., «Искусство», 1970, стр. 325.

[10] Читателю статьи Пушкина эти примеры «живого и быстрого описания» напоминают о ритме собственной пушкинской прозы.

языка. В статье 1836 г., напротив, задет Шишков как параллель из пушкинской современности тому же древнему «соловью»: «Ему, сочинителю «Рассуждения о древнем и новом слоге», было бы неприятно видеть, что и во время сочинителя *Слова о полку Игореве* предпочитали былины своего времени старым словесам» (12, 149).

2

Заметка 1822 г. о *прозе* прямо предшествовала — не только хронологически, но и теоретически — роману *в стихах*. Программе этой заметки соответствовали поэтические решения в тексте «Онегина»; это прежде всего относится к первой главе.

Первая глава, как известно, была отдельно издана вместе с «Разговором Книгопродавца с Поэтом» (1824) в качестве своеобразного введения; в этом контексте она и воспринималась первыми читателями. В «Разговоре» Поэт от своих поэтических воспоминаний и соответствующего им языка переходит в последней реплике прямо на прозу; это движение как бы передавалось и следовавшей за «Разговором» первой главе [11]. В тексте ее постоянно воспроизводится подобным образом направленный стилистический ход.

Высокой страсти не имея
Для звуков жизни не щадить,
Не мог он ямба от хорея,
Как мы ни бились, отличить.
(I,7) [12]

В этом четверостишии первые два стиха представляют изысканную перифразу поэзии, во втором двустишии она же представлена с прозаической точки зрения — как эмпирический факт: ямб, хорей, рифма — обнажение механизма стиха систематически разрушает в романе в сти-

---

[11] Характерным было впечатление Веневитинова: «В словах Поэта видна душа свободная, пылкая, способная к сильным порывам,— признаюсь, я нахожу в этом разговоре более истинного пиитизма, нежели в самом Онегине» («Сын Отечества», 1825, ч. 100, стр. 382). «Истинный пиитизм» заключался в первых речах Поэта, которые Веневитинов принимал как бы вопреки дальнейшему движению от них к «прозе».

[12] «Евгений Онегин» цитируется с указанием главы — римской цифрой, строфы — арабской. Рукописные варианты приводятся по 6 тому Академического Полного собрания сочинений.

хах «высокий» образ поэзии. (Заметим, что самый акцент на «стихах» в пушкинском определении жанра: «не роман, а роман в стихах» — означает взгляд на них со стороны; «роман в стихах» — определение не просто сложное, но существенно двойственное, контрапункт разнородных начал, «нераздельных и неслиянных» в этом соединении. Неслиянность остро почувствовал в первой главе Бестужев: «но дал ли ты Онегину поэтические формы, к р о м е с т и х о в?» (13, 149).

Четверостишие ясно членится на равные части, причем вторые два стиха не только сообщают что-то новое, но и *переводят* уже сказанное с «поэтического» языка на «простой». При этом снижению подвергаются как «высокая страсть», так и не имеющий ее герой. Так возникает впервые тема, которая будет значимой и в сюжетном, и в стилистическом развитии романа: герой романа — «приятель» поэта-автора (в одной композиционной плоскости) и также приятель поэта-Ленского (в другой композиционной плоскости), но сам — *не поэт.*

(Пример подобным образом построенного четверостишия в следующих главах:

Не муки тайные злодейства
Я грозно в нем изображу,
Но просто вам перескажу
Преданья русского семейства...
(III,13)

«Просто» — и в содержании, и в выражении, которые совершенно сливаются в этом переходе; слово «просто» переключает [13] — ровно на середине четверостишия — речь в иной регистр, из сферы «стиля» как бы в самую жизнь; внутри ритмически-синтаксического единства происходит движение к действительности и «прозе».)

Два стилистических полюса первой главы — в соседних 35-й и 36-й строфах:

Встает купец, идет разносчик,
На биржу тянется извозчик,
С кувшином охтинка спешит,
Под ней снег утренний хрустит...
. . . .

[13] Ср. подобную переключающую роль этого слова «просто» в заметке 1822 г.: «Зачем просто не сказать лошадь».

Но, шумом бала утомленный,
И утро в полночь обратя,
Спокойно спит в тени блаженной
Забав и роскоши дитя.

Одновременно это два полюса петербургского мира, изображенного в первой главе. Недаром они абсолютно разделены во времени («И утро в полночь обратя»): Онегин и персонажи 35-й строфы (купец, разносчик и пр.) существуют на разных орбитах и никогда не встречаются. Герой романа спит, но рассказ от этого не прерывает свой бег, завершая полный суточный круг и захватывая в *одной строфе* всю остальную столичную жизнь, идущую без Онегина и помимо него. Пушкин этой одной строфой намечает целую жизнь вокруг своего героя и позволяет его в этом целом почувствовать как малую часть.

Другому петербургскому времени, другой стороне жизни соответствует и другая словесная реальность, другой стилистический полюс. Ведь в самом деле: «забав и роскоши дитя», которое спит «в тени блаженной» [14] в то время, когда «встает купец, идет разносчик»,— это разные *стилистические реальности,* одну из которых характеризует блестящая перифраза, «изысканность тонких выражений», другую — простое и прямое, «голое» слово [15].

«Забав и роскоши дитя» является частью целой *иносказательной действительности*, роскошно развернутой в первой главе: мир героя романа в этой главе. Словесные маски героя и составляют прежде всего эту чисто стилистическую действительность. Онегин перифрастически

---

[14] Рифмуется с «утомленный», с традиционно-поэтическим произнесением в рифме, что также имеет здесь стилистическое значение.

[15] Ср. в стихотворении Баратынского «Послание б<арону> Дельвигу» (1820):

Давно румяный Феб прогнал ночную тень,
Давно проснулися заботы,
А баловня забав еще покоит лень
На ложе неги и дремоты.

Такая же ситуация (баловень забав — проснувшиеся заботы), что в 35—36-й строфах первой главы «Онегина», здесь описана только с точки зрения «баловня забав». Пушкинскую стилистическую дифференциацию в I, 35—36, строящую — стилистическими средствами — объективный образ мира в романе, можно ощутить на этом фоне.

является в первой главе как «глубокой эконом», «театра злой законодатель, ...почетный гражданин кулис», «мод воспитанник примерный», «философ в осьмнадцать лет», «забав и роскоши дитя», а несколько после, напротив, «отступник бурных наслаждений». Каждая из этих характеристик стилистически замкнута в себе и перифрастически замещает в данный момент героя. На месте одного Онегина, таким образом, выступает целый ряд «персонажей», обладающих чисто словесной реальностью, не более того. «Почетный гражданин кулис», например, перестанет существовать, если попробовать это выразить как-то иначе; вне данного сочетания слов он не реален. Способ выражения сам по себе образует собственную реальность, помимо реального человека, о котором идет рассказ. Подобная перифраза лица имеет жанровую традицию, которой очень не чужд сам автор романа: это язык дружеского послания, маскирующий и перифразирующий адресата [16]. В перифразах Онегина в первой главе до известной степени сохраняется интимная связь с языком самого автора в его дружеской лирике: ведь Онегин — его «приятель»; так, на Онегина перенесена целая перифрастическая серия из чернового послания 1821 г. к членам «Зеленой лампы»: «И ты, о гражданин кулис...» и т. д. (2, 776). Но на наших глазах, переходя из однородной стилистической среды лирического послания в открытый и разнородный мир романа, становясь словесным лицом героя романа, подобная перифраза объективируется и отчуждается.

Иносказательную действительность составляют и все предметы быта вокруг героя, они возводятся в ореол: «И трюфли, роскошь юных лет», «И, чувств изнеженных отрада, Духи в граненом хрустале». Слово-предмет, название плюс ореол, *приложение*, воздвигающее над словом-термином иносказательную надстройку,— обычный способ рассказа и «описания» в первой главе [17]. Герой и предметы перифразируются одинаковым образом, что их приравнивает и смешивает героя с его средой; это выразил хорошо Бестужев: «...ибо самая холодность и мизантропия

---

[16] *Юрий Тынянов*. Архаисты и новаторы, стр. 234.

[17] Писарев, со своей точки зрения пересказывая первую онегинскую главу, заметил про «трюфели, которые Пушкин называет почему-то роскошью юных лет» (*Д. И. Писарев*. Сочинения в четырех томах, т. 3, стр. 309).

и странность теперь в числе туалетных приборов» (13, 149). В самом деле, разнообразные перифразы героя в первой главе — в числе его туалетов: слово-одежда, маска; в эти блестящие характеристики он тоже «одет, раздет и вновь одет».

«Встает купец, идет разносчик» — не только прямые, но и «голые» слова. Если рассказ об Онегине богато «одет» и украшен перифразой, то эта речь подчеркнуто оголена до элементарных простых предложений, где существительное — абстрактное словарное слово, «купец» вообще и «разносчик» вообще, а сказуемое — их однозначная функция. «Прозаизм — это прежде всего *нестилевое* слово, то есть эстетически нейтральное, не принадлежащее заведомо к тому или иному поэтическому стилю» [18]. «Встает купец, идет разносчик» — предельно нестилевые слова, оголенные от какой бы то ни было стилистической обработки, как бы единственно равные той реальности, о которой они говорят. Сравним: «забав и роскоши дитя» — слово-стиль, само по себе роскошное, необязательно и прихотливо относящееся к своей реальности, отдалившееся от нее и закруглившееся в отдельную собственную реальность.

Между этими полюсами расположилась действительность первой главы, строится повествование и авторская речь: простое название, единственное необходимое (словарное) слово — и словесное мотовство, необязательное отношение к предмету, зато обязательная иносказательность, размноженность молодого Онегина в перифрастических вариантах.

При обсуждении первой главы «Онегина» в критике возник спор о народности. Возражая Н. Полевому, Веневитинов писал: «Я не знаю, что тут народного, кроме имен Петербургских улиц и ресторацій. И во Франции, и в Англии пробки хлопают в потолок, охотники ездят в Театры и на балы» [19]. Полевой отвечал: «сам Г.— въ называет поэму Пушкина — *полною картиною Петербургской жизни*; но кто *вполне изобразил Петербург*, тот разве не изобразил народности?» [20]. В самом деле, расслоен-

---

[18] *Л. Гинзбург.* О лирике. Л., 1964, стр. 232.

[19] «Сын Отечества», 1825, ч. 100, стр. 380—381.— Статья за подписью «-въ».

[20] «Московский телеграф», 1825, № 15, Особенное прибавление, стр. 10—11.

ность и полярность национальной жизни *стилистически* выражена уже в первой главе «Онегина» — здесь как «полная картина» (благодаря 35-й строфе) средоточия этой расслоенности и полярности — Петербурга. Расслоение стилистическое выражает при этом такую проблему национальной жизни, как отношение «своего» и «чужого» (иностранного). Лексически — варваризмы первой главы, фразеологически — перифраза здесь составляют один стилистический слой. Фразеологический маскарад составляет один контекст с «панталонами, фраком, жилетом»; и в своих стилистических масках герой является — «Подобный ветреной Венере, Когда, надев мужской наряд, Богиня едет в маскарад» (I, 25). Только что кончив одну за другой две первые главы «Онегина», Пушкин писал Вяземскому в декабре 1823 г.: «Я не люблю видеть в первобытном нашем языке следы европейского жеманства и фр.⟨анцузской⟩ утонченности. Грубость и простота более ему пристали. Проповедую из внутреннего убеждения, но по привычке пишу иначе» (13, 80).

Стилистические контрасты первой главы играют этим противоречием «своего» и «чужого»:

Все, чем для прихоти обильной
Торгует Лондон щепетильный
И по Балтическим волнам
За лес и сало возит нам,
Все, что в Париже вкус голодный,
Полезный промысел избрав,
Изобретает для забав,
Для роскоши, для неги модной,—
Все украшало кабинет
Философа в осьмнадцать лет.

(I,23)

«Лес и сало» — ведь это тот самый «простой продукт», о котором умел судить в 7-й строфе «глубокой эконом». Но *простой продукт* — это модная цитата, составляющая стилистическое единство в I, 7 с эфемерным амплуа «глубокого эконома», а шире — со всей иносказательной действительностью героя в первой главе, в том числе с украшенным стилистическим контекстом «философа в осьмнадцать лет» (другое амплуа того же «глубокого эконома»)

в I, 23. Эту непроницаемую стилизованную среду расслаивают «лес и сало» как инородные тела — сырые, необработанные слова, простой продукт уже не как цитата из Адама Смита, но действительное русское сырье.

В споре о народности, очевидно, был более прав Полевой. Но его утверждение требовало стилистического анализа, который бы был адекватен тому, как реально существует «полная картина петербургской жизни» в тексте первой главы. Именно стилистическими путями контрасты первой главы связаны в дальнейшем ходе романа с такой декларацией национального содержания и формы, как знаменитое место в «Отрывках из путешествия Онегина»: «Иные нужны мне картины...». В мысли Пушкина 20-х годов — поэтической и теоретической — существовала система противопоставлений: они и в заметке 1822 г. о прозе, и в цитированном письме Вяземскому конца 1823 г., и в тексте «Евгения Онегина». В этой системе к одной стороне тяготеют: «язык условленный, избранный» (11, 73), культ перифразы, в котором усматриваются «следы европейского жеманства», и как бы искусственная действительность «молодого повесы» в начале романа, в которой ее заимствованный характер един с господством иносказания в способе выражения. На другом полюсе — простая действительность, и именно русская действительность, и простые способы выражения, простой язык; со всем этим связывается расширенное понятие прозы.

35—36-я строфы первой главы — одно из таких мест в тексте «Евгения Онегина», где полюсы эти представлены в чистом виде. Поэтическая декларация в «Путешествии Онегина» — другое подобное место. Конечно, это очень разные места, с точки зрения их конкретного содержания в тексте. Но «полярное» построение их сближает и выделяет в тексте романа с точки зрения более общей. В том и другом случае абсолютным образом разграничены и даны как изолированные полюсы — два содержания, два контекста, противоположные один другому во всем, два ряда образов, два мира и два языка: две *стилистические реальности*, как мы пытались определить характер I, 35—36. В этих строфах подобная стилистическая полярность прямо изображает характер именно петербургского мира; можно сказать, что здесь тождественны поэтический мир романа и его стилистическая лаборатория. (Это свойствен-

но, мы увидим, тексту «Онегина» в целом: стилистическая игра сплетается с ходом романа, с сюжетом героев, а действительность, мир романа является стилистической лабораторией; в некоторых местах, как в нашем примере, этот характер текста более обнажен.) Полюсы «программного» места из «Путешествия Онегина» характеризуют уже не действительность романа, но поэтический мир самого автора, а именно его эволюцию, переход из одного в другой, полярно противоположный, поэтический мир, что можно выразить также иначе: переход из «поэтического» мира, который осознается теперь как условный, в мир реальный, самую жизнь. При этих различиях в том и другом случае противопоставлены (в «Путешествии Онегина» противопоставлены прямо теоретически, в I, 35—36 противопоставлены близким сопоставлением) полюсы условного и «простого» мира и языка. Диапазон, в котором строится текст «Онегина», как бы обозначается в подобных местах; нам показаны в чистом виде те «силовые линии», которые действуют в «реальном поле» романа в стихах.

Но самое это «поле» — действительность, мир романа — его стилистический мир, его текст — располагается *между* полюсами. В тексте романа полярные стилистические начала взаимодействуют сложным и очень подвижным образом. Образуются непредсказуемые живые контексты, в которых могут объединяться начала, в других контекстах того же романа полярно несовместимые.

«Встает купец, идет разносчик...» — «Спокойно спит в тени блаженной Забав и роскоши дитя». Такова «оппозиция» петербургской главы «Онегина». Но определенные способы выражения в этом романе не закреплены за определенными реалиями. В «Отрывках из путешествия Онегина» снова «идет купец»:

Дитя расчета и отваги,
Идет купец взглянуть на флаги...

В черновом варианте было: «Расчетов сын и друг отваги» (6, 469). «Сын», «друг», «дитя» — типичнейшие опорные слова[21] поэтической перифразы; в поэзии начала XIX в., в том числе и в ранней поэзии Пушкина, эти

---

[21] См. «Поэтическая фразеология Пушкина». М., «Наука», 1969.

слова в составе перифразы легко заменяют друг друга «без каких-либо стилистических или экспрессивных обоснований»[22]. В ряду подобных случаев А. Д. Григорьева рассматривает и этот пример из «Путешествия Онегина»[23]. Однако возможно, что в этом случае дело обстоит и не так, если принять во внимание весь текст «Евгения Онегина» и это место соотнести с I, 35—36. Трудно решить, было ли это обдумано автором, но замена иных опорных слов на «дитя» создала в окончательном тексте романа стилистическую перекличку, причем элементы, которые были полярно разведены в петербургской главе, теперь оказались совмещены в атмосфере привольной Одессы. То самое слово, которое выступало в другом контексте как принципиально простое, «голое» слово, теперь получило тоже иносказательного двойника, обросло ореолом: купец стал тоже «дитя». Этот пример как будто не очень значительный, однако, как раз показывает значительность небольших стилистических изменений. Он показывает, как способом выражения строится мир романа. Интересная стилистическая ситуация, образовавшаяся в перекличке мест из первой главы и «Путешествия Онегина», характеризует как различие петербургской и одесской сфер романа, так и ту «разность между Онегиным и мной», которая так в романе важна. Ибо если с петербургской атмосферой героя петербургский «голый» купец полярно расходится, то одесская атмосфера одна и та же и «я» и «купца»[24]. И в описании быта подобные же перифразы — ореолы предметов, данные прямо от «я», непосредственнее, интимнее, неотчужденнее («Глотать из раковин морских Затворниц жирных и живых»), чем в описаниях первой главы.

---

[22] Там же стр. 27.
[23] Там же, стр. 28.
[24] Но то же со стилистическими различиями:

Но мы, ребята без печали,
Среди заботливых купцов...

«Ребята без печали» также свидетельствуют, что «дитя расчета и отваги», по-видимому, недаром возник в окончательном тексте. «Ребята без печали» и сохраняют свою противопоставленность заботливому купцу, и в то же время в гораздо большей степени, чем в петербургской главе, объединяются с ним в атмосфере Одессы; это уже более тонкая стилистическая дифференциация внутри стилистического единства.

Полюсы первой главы (и другие подобные места) дают исследователю стилистический ключ к расслоению текста романа в целом. Строка «Встает купец, идет разносчик» составляет один контекст, один стилистический ряд и как бы одну действительность, например, с такими стихами: «С своей волчихою голодной Выходит на дорогу волк» (IV, 41 — такое же «голое» поведение «голого» волка) — и многими другими, также рассказанными самыми простыми, единственными, «нагими» словами. Если вспомнить заметку 1822 г., то очевидно, что именно этот стилистический слой отвечает ее программе: «Зачем просто не сказать лошадь». В этой программе «простое» есть «истинное». Но дело обстоит значительно менее просто в стилистическом мире романа в стихах. Все различие теоретической программы, однозначно направленной в заметке 1822 г., и художественного текста, особенно текста *романа*, обнаруживается в этом сопоставлении. Реальность «Евгения Онегина» никак не сводится к однозначному отношению и «простому слову». Если, представим себе, действительность, где встает купец, идет разносчик и выходит на дорогу волк, искусственно изолировать от всего контекста как «простую реальность» — она окажется абстрактной и голой, попросту нереальной. Ибо этот стилистический слой — лишь аспект гораздо более сложного мира романа, это именно полюс обширного и разнородного «поля». Рассмотрим контекст, в котором в IV главе является «волк»:

Встает заря во мгле холодной;
На нивах шум работ умолк;
С своей волчихою голодной
Выходит на дорогу волк.

Все очень просто, но если последние две строки не имеют каких-либо стилистических предпосылок и поэтому «голы», то у первой строки имеется стилистический фон разнообразнейших способов выражения этого события — утренней зари,— разработанных в поэзии эпохи. Ср. в заметке 1822 г.: «Должно бы сказать: рано поутру — а они пишут: Едва первые лучи восходящего солнца озарили восточные края лазурного неба...» (11, 18), а в тексте «Онегина» ряд пародийных вариантов: «Блеснет заутра луч денницы» (VI, 22), «Но вот багряною рукою Заря от

утренних долин...» (V, 25) — с прямым указанием в «Примечаниях» на пародируемый образец (Ломоносов).

Далее в той же 41 строфе IV главы:

На утренней заре пастух
Не гонит уж коров из хлева,
И в час полуденный в кружок
Их не зовет его рожок;
В избушке распевая, дева
Прядет, и, зимних друг ночей,
Трещит лучинка перед ней.

Стилистическим фоном последних трех стихов могли бы быть строки Батюшкова:

При шуме зимних вьюг, под сенью безопасной,
Подруга в темну ночь зажжет светильник ясной
И, тихо веретено кружа в руке своей,
Расскажет повести и были старых дней.

(«Элегия из Тибулла», не позднее 1814)

Знаком этого строя речи в пушкинском тексте является слово «дева» и «зимних друг ночей» — приложение-перифраза к лучинке[25] (ср. у Батюшкова «светильник ясной», а также перифрастическое обозначение крова: «под сенью безопасной» и пушкинскую «избушку»). «Дева» вызвала известную критику «Атенея»: «Как кому угодно, а *дева в избушке* то же, что и *дева на скале*»[26]. «Дева на скале» — из пушкинского стихотворения 1825 г. (напечатано в 1827) «Буря» («Ты видел деву на скале...»). В «Онегине» «дева» в одном контексте со «скалами» возникнет позже — в поэтической декларации автора («Путешествие Онегина», 1829):

И моря шум, и груды скал,
И гордой девы идеал...

Но эта дева вместе со скалами — на противоположном полюсе тому полюсу, где «избушка» («Перед избушкой

---

[25] «...совсем «карамзинистская» перифраза»,— замечает И. М. Семенко (*И. Семенко.* Поэты пушкинской поры. М., 1970, стр. 51).

[26] «Атеней», 1828, № 4, стр. 84.

две рябины») и где «дева» переводится на другой язык:

Мой идеал теперь — хозяйка...

Таким образом, «дева в избушке» соединяет в один контекст оба полюса, оба несовместимых контекста, которые выстроены друг против друга в «программном» месте того же «Онегина». Таково различие между стилистическими полюсами романа и его стилистическим «полем», его реальным миром-текстом.

К слову «дева» в IV, 41 Пушкин дал примечание: «В журналах удивлялись, как можно было назвать *девою* простую крестьянку, между тем как благородные барышни, немного ниже, названы *девчонками*». Это реакция на критику «Атенеем» стиха «Девчонки прыгают заране» (V, 28): «Как эти девчонки, готовящиеся на бал, забавны пред *девою*, прядущею в избушке» [27]. С точки зрения архаической критики, для которой определенные имена сращены с определенными предметами в определенных ситуациях, это, видимо, незаконное переименование предметов. Заметим, что *переименование действительности* — возведение в ореол или, наоборот, низведение, развенчание, примеривание к предметам новых имен, интенсивная игра синонимами — не только идет постоянно в стилистическом мире автора «Евгения Онегина», но в стилистическом мире автора эта игра воспроизводит то, что происходит в мире героев и в их сознаниях. Этот процесс наименования и переименования действительности и составляет во многом самую действительность романа в стихах. Ведь даже Ларина-мать когда-то «звала Полиною Прасковью», а после, наоборот, стала звать «Акулькой прежнюю Селину». Это, конечно, самые примитивные метаморфозы, однако подобные превращения в романе Онегина и Татьяны, несравненно более сложные и тонкие,— такие же по существу.

Отметив примечаниями, вслед за критикой «Атенея», синонимы «дева» — «девчонки», Пушкин тем самым от-

---

[27] «Атеней», 1828, № 4, стр. 88.

В «Опровержении на критики» (1830), обратившись еще раз к этому эпизоду, Пушкин приписал эту критику Б. Федорову (11, 149). В статье последнего в «Санктпетербургском зрителе» (1828, № 1) есть подобные замечания, однако сопоставление именно этих двух мест из IV, 41 и V, 28 принадлежит «Атенею».

метил значимость этого стилистического различия в тексте романа. Надо сказать, что из этих и соответствующих иных синонимов основным в романе является именно «дева». Так чаще всего именуется Татьяна, причем элементы высокого стиля, соответствующие настроенности ее сознания, сливаются здесь с простым называнием. Этот «поэтизм» в «Онегине» в большинстве случаев (хотя не во всех) является не высоким вариантом, но *нормой* именования данного содержания, по отношению к которой иные синонимы выглядят бытовым снижением. Употребление этих синонимов у зрелого Пушкина стилистически небезразлично. В исследовании поэтической лексики Пушкина показывается, что если в «Руслане и Людмиле» употребление этих синонимов «не отражает какой-либо заданной текстом смысловой или стилистической дифференциации и обусловлено в общем версификационными задачами», то в произведениях, «написанных в середине 20-х — начале 30-х годов, заметна определенная стилистическая направленность»[28]. Это отмечено среди других примеров в стихотворении «Зима. Что делать нам в деревне?» (1829), где сперва появляются в бытовом контексте «девицы»:

Приедет издали в кибитке иль возке
Нежданная семья: старушка, две девицы
(Две белокурые, две стройные сестрицы)...

— а затем возникает поэтизм-славянизм «дева»:

И дева в сумерки выходит на крыльцо...
. . . .
Как дева русская свежа в пыли снегов![29]

Здесь видно, как возвышение совершается заодно с обобщением: в преображенной и обобщенной «деве русской» последнего стиха уже трудно узнать ту же самую «девицу» (хотя по сюжету стихотворения это она же). И в «Онегине» также высокое слово «дева», употребляемое здесь в качестве стилистической нормы, обобщает и, в частности, объединяет Татьяну с «девой», прядущей в из-

---

[28] *И. С. Ильинская.* Лексика стихотворной речи Пушкина. М., «Наука», 1970, стр. 158—159.
[29] Там же, стр. 160, 216.

бушке. Это та же «дева русская» вообще. Стилистическое значение этого слова как «нормы» особенно очевидно в последней главе. В сопоставлении с «новой» Татьяной «прежняя» в воспоминаниях Онегина последовательно возникает как «девочка» или «девчонка»:

Та девочка... иль это сон?..
Та девочка, которой он
Пренебрегал в смиренной доле...
(VIII,20)

Не этой девочкой несмелой,
Влюбленной, бедной и простой,
Но равнодушною княгиней,
Но неприступною богиней
Роскошной, царственной Невы
(VIII,27)

Кто б смел искать девчонки нежной
В сей величавой, в сей небрежной
Законодательнице зал?
(VIII,28)

Сама Татьяна этим же словом передает точку зрения Онегина (бывшую) на нее:

Вам была не новость
Смиренной девочки любовь?
(VIII,43)

Однако в Татьяне, произносящей это,—

Простая дева,
С мечтами, сердцем прежних дней
Теперь опять воскресла в ней.
(VIII,41)

Воскресла не «девочка», воскресла «простая дева». «Простая дева» снимает развитую в строфах VIII главы оппозицию «девочки» — «дамы», «княгини», «богини», «законодательницы зал»; «простая дева» — это восстановившееся единство образа Татьяны и изменившийся взгляд Онегина на прежнюю «девочку». Мы видим, как строят синонимы этого слова ситуацию прежней и новой Татьяны и прежнего и нового Онегина в последней главе романа. Тогда как в «программном» месте («Путешествие

Онегина») «дева» принадлежит «непростому» полюсу,— «простая дева» в VIII, 41 объединяет высокое и простое.

Итак, стилистически разнородные элементы в IV, 41 (вновь обратимся к этой строфе) соединяются иначе, нежели это было в первой главе. В этой строфе есть также «коров из хлева», рифмующееся с «дева». По выражению И. М. Семенко, «хлев» здесь «блокирован» поэтизирующим контекстом [30]. Может быть, было бы более верно сказать, что «высокие» и «низкие» элементы *взаимно* нейтрализуют друг друга в стилистически ровный контекст, единую стилистическую действительность. Иерархия «разновысоких» слов снимается, что не значит, однако, что нивелируются стилистические *различия* в этой единой плоскости текста. Эти различия очень активны, в определенных пунктах они проблемно сосредоточены как полюсы, в стилистическом «поле» романа — рассредоточены как его живая действительность. В одну действительность в тексте IV, 41 сочетаются элементы с богатыми стилистическими традициями и «голые» строки без стилистических предпосылок («С своей волчихою голодной Выходит на дорогу волк»), по поводу которых мы и обратились к строфе IV, 41; а к этим строкам нас привели другие подобные «голые» строки из первой главы («Встает купец, идет разносчик...»). То, что в первой главе давало прежде всего *контраст* [31], в дальнейших главах является по-иному. Вспомним, что слова Баратынского о «высокой поэтической простоте» [32] пушкинского создания были сказаны именно по поводу IV и V глав «Онегина».

3

В последних строфах первой главы автор рассказывает о своей поэтической эволюции:

Замечу кстати: все поэты —
Любви мечтательной друзья.

---

[30] *И. Семенко.* Поэты пушкинской поры, стр. 51.

[31] Контрасты и сообщают первой главе ее особенный «блеск». Весьма характерно, что Вяземский находил во второй главе «Онегина» «менее блеска, чем в первой» и выражал Пушкину опасение, что она не выдержит сравнения с первой (13, 180).

[32] «Я очень люблю обширный план твоего Онегина; но большее число его не понимает... Высокая поэтическая простота твоего

Бывало, милые предметы
Мне снились, и душа моя
Их образ тайный сохранила;
Их после Муза оживила:
Так я, беспечен, воспевал
И деву гор, мой идеал,
И пленниц берегов Салгира.
(I,57)

Это — «бывало»; «теперь»[33] — картина переменилась, личные опыты и поэзия соотносятся иначе:

Прошла любовь, явилась Муза,
И прояснился темный ум.
Свободен, вновь ищу союза
Волшебных звуков, чувств и дум...
(I,59)

Так у поэта-автора; но у поэта-Ленского здесь же в романе совсем по-другому выглядит это соотношение любви и поэзии, а в поэзии — «ясности» и «темноты»:

Он пел любовь, любви послушный,

(как «все поэты», как, «бывало», и «я» — поэт)

И песнь его была ясна,
Как мысли девы простодушной,
Как сон младенца, как луна...
(II,10)

Это характеристика песни Ленского на ее собственном языке. Автор ее характеризует в противоположных терминах:

Так он писал *темно* и *вяло*...
(VI,23)

Итак, в контексте романа понятия «ясного» — «темного» образуют любопытную ситуацию. В строках «И прояснился темный ум» — «И песнь его была ясна» — одно

создания кажется им бедностию вымысла, они не замечают, что старая и новая Россия, жизнь во всех ее изменениях проходит перед их глазами...» (письмо Баратынского Пушкину от февраля 1828 г.)

[33] «Бывало...— теперь» — одна из постоянно повторяющихся формул («связок») в тексте романа в стихах.

и то же понятие говорит о противоположном. «Ясности» поэзии Ленского как раз соответствует, на языке автора, «темный ум», который теперь у автора «прояснился».

Обратимся к пушкинской лирике 20-х годов; мы встретим здесь и ту и другую «ясность». Одна из них — это слово, наполненное особыми смыслами в романтически-сентименталистской традиции (этой ясностью и «ясна» песнь Ленского, но, конечно, «ясна» упрощенно и пародийно). Эти смыслы — чистота, блаженство, счастье, покой, соединенные обыкновенно с невинностью, молодостью (или младенчеством) — с «весной», с которой часто рифмуется это слово (у Пушкина: «Твоя весна Тиха, ясна» — «Адели», 1822), — а также с мечтой, которая и является сферой этого «ясно», ибо в жизни оно исчезает с молодостью:

Товарищ ясных дней, недавно надо мной
Мечтой веселою мелькнувших ..

(Баратынский.
Послание б<арону> Дельвигу, 1820)

Особенно культивируется и насыщается этими смыслами это слово в поэзии Жуковского:

Ты свет увидела во дни моей весны,
Дни чистые, когда все в жизни так прекрасно,
Так живо близкое, далекое так ясно,
Когда лелеют нас магические сны.

(«В альбом Александре Андреевне Протасовой», 1814)

Было время — был день ясный,
Были пышны берега,
Были рощи сладкогласны,
Были зелены луга.

(«Жизнь», 1819)

Это — «было», затем — «все пропало, изменило», «*Жизнь* унылая» плывет «отуманенным потоком». Но выход из этого состояния связан с возрождением «ясного», являющегося как некий «таинственный посетитель» и возвращающего душе «прежней веры тишину»:

Смотрит... ангелом прекрасным
Кто-то светлый прилетел,

Улыбнулся, взором ясным
Подарил и в лодку сел...

Еще несколько примеров с этим словом у Жуковского:

Там небеса и воды ясны!
(«Там небеса и воды ясны!»,1816)

В поэтическом словаре Жуковского близко связаны эти два лейтмотивных слова — «ясно» и «там»; все «ясно» именно «там» — в очарованной области («очарованное *там*»), составляющей специфический «хронотоп»[34] поэзии Жуковского: особенное пространство (признаком которого является проникнутый метафизической «ясностью» пейзаж) и время (милое прошлое, «святое *Прежде*», «минувших дней очарованье»).

Не ты ли тот, кем все во дни прекрасны
Так жило там, в счастливых тех краях,
Где луг душист, где воды светло-ясны,
Где весел день на чистых небесах?
(«К мимопролетевшему знакомому Гению», 1819)

Простите вы, холмы, поля родные;
Приютно-мирный, ясный дол, прости...
(«Орлеанская Дева»)

У Жуковского это «ясно» — лейтмотивное, ключевое слово. С ореолом подобных смыслов это слово употребляется широко в поэзии времени, Пушкиным в том числе. Пушкин 20-х годов к нему обращается как к общепоэтическому слову, оно лишено у Пушкина метафизического характера, который ему придавал Жуковский; обычно оно мотивировано контекстом: например, обращением к юности — «Адели», в наброске «Младенцу» (1824): «Да будут ясны дни твои, Как милый взор твой ныне ясен» (ср. в характеристике песни Ленского: «Как сон младенца...»); это

---

[34] Термин М. М. Бахтина («Время и пространство в романе».— «Вопросы литературы», 1974, № 3).

слово поэт посылает как «утешенье» сосланному Пущину (1826):

Да озарит он заточенье
Лучом лицейских ясных дней!

См. также в VII главе «Онегина»: «Представить ясные черты Провинцияльной простоты...» (VII, 27).

Но в кризисном 1823 г., когда был начат «Онегин», в поэзии Пушкина возникает иная «ясность»:

Взглянул на мир я взором ясным
И изумился в тишине;
Ужели он казался мне
Столь величавым и прекрасным?

(«Мое беспечное незнанье...»)

Эти строки (первый вариант «Демона») возникли вслед за другими, написанными несколько раньше (послание к В. Ф. Раевскому), наполовину их повторяя:

Ужели он казался прежде мне
Столь величавым и прекрасным,
Ужели в сей позорной глубине
Я наслаждался сердцем ясным!

(«Ты прав, мой друг — напрасно я презрел...», 1822)

В одном и том же контексте новая ясность снимала и отменяла прежнюю. «Ясности» в одном из этих вариантов (более раннем) соответствует «беспечное незнанье» в другом (ср. в «Онегине»: «Так я, беспечен, воспевал...»), которое нарушается новой ясностью. Эту последнюю в собственном комментарии к стихотворению «Демон» Пушкин объяснил как познание «вечных противуречий существенности», уничтожающее «поэтические предрассудки души» (11, 30), т. е. уничтожающее то самое, что выражено в характеристике песни Ленского: «И песнь его была ясна». Цикл, группирующийся вокруг «Демона», и работа над двумя первыми главами «Евгения Онегина» пересекались не только хронологически, но и тематически и текстуально; так, «стихи, в которых дается характеристика Ленского, написаны в круге тем, поставленных в послании к В. Раевскому» [35]. «Я» лирического цикла был

[35] *Б. В. Томашевский*. Пушкин, кн. 1, стр. 551.

как бы в позиции Ленского («наслаждался сердцем ясным») до наступления новой ясности («Взглянул на мир я взором ясным»).

В этом проблемном контексте возникли и строки первой главы: «Прошла любовь, явилась Муза, И прояснился темный ум». Но это новое «прояснение», творческое и поэтическое, уже отличалось не только от простодушной ясности песни Ленского, но и от чисто отрицательной ясности разочарования в «Демоне» и связанных с ним стихах. Ср. в дальнейшем тексте «Евгения Онегина» примиренное и сознательное прощание с юностью в главе шестой: «Довольно! С ясною душою Пускаюсь ныне в новый путь...» (VI, 45).

Жуковский писал Пушкину (1 июня 1824): «Обнимаю тебя за твоего *Демона.* К черту черта! Вот пока твой девиз. Ты создан попасть в боги — вперед. Крылья у души есть! вышины она не побоится, там настоящий ее элемент! дай свободу этим крыльям, и небо твое. Вот моя вера... Прости, чертик, будь ангелом» (13, 94—95). Здесь, в самом деле, высказана скорее «вера» Жуковского, который перетолковывает стихотворение Пушкина по-своему («К черту черта!») и зовет его в свою сторону — в «небо» и в «ангелы».

Мир Жуковского Пушкин воссоздал в стихотворении 1818 г., обращенном к нему:

Когда, к мечтательному миру
Стремясь возвышенной душой...
. . . .
Когда сменяются виденья
Перед тобой в волшебной мгле...

«Мечтательный мир» Жуковского в этом стихотворении предстает как «волшебная мгла»; однако у самого Жуковского в этом именно мире «ясно». Но всюду, где Пушкин 20-х годов изображает и стилизует «мечтательный мир» поэзии Жуковского и его направления, этот мир представляется в образах волшебного сумрака, мглы, в противоположных «ясности» образах. В стихотворении «Козлову» (1825) самая слепота поэта («певца») осмыслена подобным образом — как условие и начало его поэзии:

Певец! когда перед тобой
Во мгле сокрылся мир земной,

Мгновенно твой проснулся гений,
На все минувшее воззрел
И в хоре светлых привидений
Он песни дивные запел

«Светлые привидения» близки «ясности» в смысле Жуковского, но не Пушкина.

В стихотворении 1818 г. «Жуковскому» это слово является, однако, не как характеристика мира Жуковского, но как характеристика восприятия этого мира автором стихотворения, Пушкиным:

И твой восторг уразумел
Восторгом пламенным и ясным.

Это слово уже в большей мере не словаря Жуковского, но словаря Пушкина; оно, таким образом, освещает «волшебную мглу», воссозданную любовно, однако со стороны, как не свой поэтический мир,— и оно, это слово, словно изображает момент «уразумения» этого мира иным по структуре своей поэтическим сознанием [36]. Различие одного и другого «восторга» — воспринимаемого («твоего») и воспринимающего — означено этим словом.

В 1822 г. возникли строки, позднее (1825) переработанные в отдельное стихотворение:

Люблю ваш сумрак неизвестный
И ваши тайные цветы,
О вы, поэзии прелестной
Благословенные мечты!

Ср. у Жуковского:

Все, что от милых темных, ясных
Минувших дней я сохранил —
Цветы мечты уединенной
И жизни лучшие цветы...

(«Я Музу юную бывало »)

---

[36] В редакции 1818 г. за этими строками следовали еще 17 стихов; правя стихотворение для издания 1826 г., Пушкин отбросил их, и, таким образом, «уразумение» Пушкиным Жуковского стало последним словом стихотворения.

«Тайные цветы» в стихотворении Пушкина — это поэтический миф о тенях умерших, навещающих «легкою толпой» родные места и друзей: этот мотив и в легком, и в мрачном его вариантах есть у Батюшкова, Жуковского, Баратынского, обращался к нему и Пушкин, воссоздавая соответствующий поэтический мир («К Овидию», 1821; «Андрей Шенье», 1825). «Сумрак неизвестный» — одновременно и атмосфера этой поэзии, и проблема бессмертия души, которой стихотворение Пушкина посвящено. Поэтическому «сумраку» и «цветам», которые «любит» поэт, в то же время противопоставлена «ясность»: «Но, может быть, мечты пустые...». Эта тема о бессмертии, вере и неверии проходит через всю пушкинскую лирику 20-х годов, в атмосфере драматического углубления в эти вопросы создается и «Евгений Онегин». Замечательно, что в письме, стоившем Пушкину ссылки в Михайловское, «Онегин» и эти вопросы упоминаются вместе: «пишу пестрые строфы романтической поэмы — и беру уроки чистого афеизма» (13, 92). В романе на эти мотивы наводят некоторые места в характеристике «поэтических предрассудков души» Ленского и его отношений с Онегиным, с которым автор местами соединяется в скептическое «мы»: «Он забавлял мечтою сладкой Сомненья сердца своего; Цель жизни нашей для него Была заманчивой загадкой, Над ней он голову ломал И чудеса подозревал» (II, 7). Еще раз, уже иронически, поэтические «тайные цветы» вспоминаются в черновом варианте VII главы — по поводу умершего Ленского: «По крайней мере из могилы Не вышла в сей печальный день Его ревнующая Тень...» (6, 422).

В стихотворении «Фонтану Бахчисарайского дворца» (1824) атмосфера поэтической мглы и «неясности» характеризует уже собственную поэзию Пушкина в недавнем прошлом:

Иль только сон воображенья
В пустынной мгле нарисовал
Свои минутные виденья,
Души неясный идеал? [37]

Ср. в «Путешествии Онегина»: «Таков ли был я, расцветая? Скажи, Фонтан Бахчисарая!» С «Бахчисарайским

---

[37] В. В. Виноградов говорит о преобразовании сферы образов Жуковского в этих стихах («Стиль Пушкина», стр. 138).

фонтаном» Пушкин настойчиво связывал личные воспоминания («Я суеверно перекладывал в стихи рассказ молодой женщины» — 13, 88), по поводу этой поэмы (ее эпилога) были сказаны им слова: «любовный бред» (13, 68). Эта поэма названа («И пленниц берегов Салгира») в 57 строфе I главы «Онегина», где дается сниженная характеристика отошедшей (или отходящей) эпохи своей поэзии; эпоха эта характеризуется как бы тождеством *любви и поэзии:* сугубо личные впечатления поэта, его воспоминания о «милых предметах» возводятся непосредственно в «идеал». Но в новой ситуации как раз расходятся любовь и поэзия, и вместе с этим проясняется «темный ум».

Интересную перекличку с этой ситуацией, как она намечена в «Онегине», представляет стихотворение Баратынского, обращенное к Пушкину:

Она улыбкою своей
Поэта в жертвы пригласила,
Но не любовь ответом ей
Взор ясный думой осенила.
Нет, это был сей легкой сон,
Сей тонкой сон воображенья,
Что посылает Аполлон
Не для любви, для вдохновенья.

(«Новинское. А. С. Пушкину»)

Здесь интересны и противопоставление вдохновенья любви, и «взор ясный» в таком противопоставлении.

Но возвратимся к роману в стихах. С ситуацией, нарисованной в конце I главы, связано размежевание поэта-автора и поэта-Ленского. Ленский — как «все поэты»: эта характеристика обобщает как «стиль эпохи», выразившийся в большой поэзии, так и широкое, массовое бытование этого стиля. То и другое смешано в Ленском.

Ленский поэт не только в своих стихах, но в жизни, в быту ведет себя как «поэт»: *всегда* поэт, как его героиня «всегда скромна, всегда послушна», как герой романа — «всегда восторженный герой». Человек как бы тождествен поэту, а поэт — своим поэтическим образам. Но и обратно: образы эти содержат только Ленского-человека; поэзия Ленского бессознательно слита с его душевной

жизнью, эта последняя оформлена «идеально», а с другой стороны, за любым поэтическим образом легко просматривается «реальная основа» в виде простого быта и естественного молодого переживания (Ленский влюблен). Со стороны хорошо и сразу заметно это «стилистическое противоречие». «Поэт», таким образом, живет как будто в потемках, хотя песнь его «ясна» и тон ее светлый.

В романе есть эпизод, где стилизованность Ленского-человека иронически отражается в его судьбе в решающую минуту. У Лариных накануне дуэли он рассеян, взволнован, задумчив, уныл — «Но тот, кто музою взлелеян, Всегда таков...» (VI, 19). Происходит неузнавание человека в оболочке «поэта» в эту последнюю минуту.

А. Н. Веселовский писал в своей книге о Жуковском: «Женщины, которыми увлекались Андрей Тургенев и Жуковский, Свечина и Соковнина, Протасова и Воейкова принадлежат к одному определенному типу: они какие-то страдательные, их радость, как для Тургенева, в «мечтательности», они — сильфиды или ундины, как выразился о Воейковой современник, они легко поддаются и формуются, когда к ним подойдет какой-нибудь «Владимир Ленский, с душою прямо геттингенской», в котором ни шум веселий, ни науки, не изменили души, «согретой девственным огнем», а чувство изощрено подходящими чтениями. Андрей Тургенев — это Ленский avant la lettre» [38].

Одной из заповедей Жуковского было: «*писать* (и при этом правило: жить, как пишешь, чтобы сочинении были не маска, а зеркало души и поступков)...» [39]. «Писать так, чтобы говорить сердцу и возвышать его; а между тем, пока живешь, жить, думать, чувствовать и пр., как пишешь» [40]. Эта программа искренности в поэзии предполагает, что искренность достигается не тем, чтобы просто «писать как живешь», но именно «жить как пишешь»: писать так, чтобы возвышать свой человеческий образ и этим самым его приводить в соответствие с образом своей поэзии. Тем не менее сама поэзия при этом переживается как

---

[38] *А. Н. Веселовский.* В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». СПб., 1904, стр. 82.

[39] Там же, стр. 179.

[40] *В. А. Жуковский.* Полн. собр. соч. в 12 томах, т. XII. СПб., изд. А. Ф. Маркса, 1902, стр. 96.

искреннее «зеркало души и поступков» — зеркало как бы того, что само является зеркалом этой поэзии [41].

Подобная идея тождества жизни поэта и его поэзии широко распространена в предромантической и романтической литературе. Идею сопровождает практика «*жизнетворчества* — преднамеренного построения в жизни художественных образов и эстетически организованных сюжетов» [42]. Сами образы поэтов в представлении аудитории (современной и следующих поколений) превращаются в легендарные образы. «Образ Жуковского, как он жил от Плетнева и до Веселовского, образ Дениса Давыдова, образ Веневитинова — все это явления одного порядка; это образы, сотканные из элементов творчества и элементов биографии в некоем единстве...» [43] «В некоем единстве совмещаются созданный поэтом образ и образ самого поэта. Типичной является ситуация, когда поэт в своем поведении в жизни вживается в созданный им самим поэтический образ, как бы ему подражает, а этот образ поэзии переживается автором и воспринимается аудиторией как «зеркало души и поступков» поэтической личности, ее поэтическое инобытие, ее alter ego.

В пушкинской переписке есть момент, фиксирующий осознание подобной поэтической структуры (можно назвать ее «поэтикой тождества») как чуждой себе, не своей: «Характер Пленника не удачен; доказывает это, что я не гожусь в герои романтического стихотворения» (13, 52). Это написано в конце 1822 г., и об этом же будет ска-

---

[41] Цитированные записи Жуковского относятся к 1814 г. В следующем году Батюшков говорил в статье «Нечто о Поэте и Поэзии»: «живи, как пишешь, и пиши, как живешь... Взглянем на жизнь некоторых стихотворцев, которых имена столь любезны сердцу нашему. Гораций, Катулл и Овидий так жили, как писали... Петрарка точно стоял опершись на скалу Воклюзскую, погруженный в глубокую задумчивость, когда вылетали из уст его гармонические стихи...» («Опыты в стихах и прозе Константина Батюшкова», ч. 1. Проза. СПб., 1817, стр. 28, 31—32).

[42] *Лидия Гинзбург.* О психологической прозе. Л., 1971, стр. 27. Это явление биографической стилизации рассмотрено в книге Г. О. Винокура «Биография и культура» на многих примерах (Андрей Тургенев и молодой Жуковский, «вертеризм» в самой биографии Гете). «Фиктивны не сами факты, а экспрессивная атмосфера, которая им сообщается. Не личная жизнь сочиняется, а ее стиль» (*Г. Винокур.* Биография и культура. М., 1927, стр. 53).

[43] *Г. А. Гуковский.* Пушкин и русские романтики. М., 1965, стр. 163.

зано вскоре в I главе «Онегина»: «Как будто нам уж невозможно Писать поэмы о другом, Как только о себе самом» (I, 56). Не случайно прямо за этими строками идет рассмотренный нами рассказ о своей поэтической эволюции, в соотношении ее с «любовью» (I, 57).

«Певец» юного Пушкина создан в школе Жуковского и следует его «Певцу» («Бедный певец!»). Жуковский рассказывает о певце, о его судьбе и чувствах как содержании, о котором он «пел». У Пушкина это обобщено до одной строки, рефреном повторенной трижды:

Певца любви, певца своей печали...

Формулой этой Пушкин *определяет* ту самую поэтическую структуру, которую сам же в стихотворении *воссоздает*. Таким образом, находясь в этом стихотворении как будто всецело внутри определенного стиля, юный Пушкин уже в то же время как бы его объективно видит и формулирует его принцип здесь же, в этом стихотворении. «Певец своей печали» [44], если соотнести его с более поздними и открытыми пушкинскими определениями,— это, действительно, тот самый, кому невозможно «Писать поэмы о другом, Как только о себе самом».

В контексте творчества молодого Пушкина (до середины 20-х годов) растет ситуация размежевания, представленная рядом противоречащих друг другу мотивов. «Певец своей печали» — он же «певец любви». «Он пел любовь, любви послушный». «Все поэты — любви мечтательной друзья». «Мечтательный мир» — поэтический сумрак, волшебная мгла, «души неясный идеал». Но — проходит любовь, и является Муза, и проясняется темный ум. А с этим вместе — способность писать (а не «петь») «о другом», не только о себе самом и о «своей печали».

Пушкин проявляет разборчивость, передавая в характеристику Ленского в ходе работы над ней отдельные собственные строки. Так, стихи из раннего отрывка: «Я был свидетель умиленный Ее [младенческих] забав... И мысль

---

[44] Ср. с этой поэтической формулой Пушкина-лицеиста более позднюю критику элегической поэзии Кюхельбекером в его известной статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие»: «В Элегии новейшей и древней Стихотворец говорит о самом себе, об *своих* скорбях и наслаждениях» («Мнемозина», ч. II, 1824, стр. 31).

об ней одушевила [Моей] цевницы первый звук» (1818; 2, 63) — закрепляются в тексте романа, переведенные в третье лицо. Однако строка из послания 1822 г. В. Ф. Раевскому: «Я знал и труд и вдохновенье», — появившаяся вначале в портрете Ленского («Он знал и труд и вдохновенье» — 6, 268, 558), не сохраняется в окончательном тексте. Так разделялось то, что Пушкин мог передать Ленскому и в нем изживал из собственного еще недавнего опыта, и то, что он оставлял за собой.

Баратынский писал Пушкину по поводу «Онегина» (в уже цитированном письме 1828 г.): «Я думаю, что у нас в России поэт только в первых, незрелых своих опытах может надеяться на большой успех. За него все молодые люди, находящие в нем почти свои чувства, почти свои мысли, облеченные в блистательные краски». Баратынский прибавлял: «Не принимай на свой счет этих размышлений: они общие» (14, 6). Пушкин использовал это письмо в статье о самом Баратынском (1830) [45], объясняя «меньший успех» его «более зрелых» произведений: «Понятия, чувства 18-летнего поэта еще близки и сродны всякому, молодые читатели понимают его и с восхищением в его произведениях узнают собственные чувства и мысли, выраженные ясно, живо и гармонически. Но лета идут — юный поэт мужает, талант его растет, понятия становятся выше, чувства изменяются. Песни его уже не те. А читатели те же и разве только сделались холоднее сердцем и равнодушнее к поэзии жизни. Поэт отделяется от них и мало-помалу уединяется совершенно» (11, 185).

В Ленском совмещены и смешаны черты такого поэта «без малого в осьмнадцать лет» и черты «всех молодых людей», находящих у такого поэта *почти* свои мысли и чувства, «облеченные в блистательные краски» [46]. Это «почти» Баратынского характеризует ту атмосферу смешения «человеческого» и «поэтического», которая возникает в ситуации тождества стиля и жизни, всегда двусмысленной ситуации. Ленский — пример такого смеше-

---

[45] Замечено А. А. Ахматовой.— *А. А. Ахматова.* «Каменный гость» Пушкина.— «Пушкин. Исследования и материалы», т. II. Л., 1958, стр. 186.

[46] Ср. в «Разговоре Книгопродавца с Поэтом»: «Пускай их юноша поет» (Поэт о своих прежних «звуках сладких»; в первоначальных редакциях этой строки на месте «юноши» были «Батюшков», «Шаликов».— 2, 841).

ния. Мы можем предполагать в нем истинного поэта, но «18-летнего», и можем в нем видеть «поэта», распространенную бытовую фигуру. Два варианта возможной судьбы Ленского в главе VI (37 и 39) отвечают двум этим смешанным в нем возможностям.

Автор романа строит образ определенной поэтики, с которой здесь же в романе он размежевывается. Этот образ строится очень широким, он охватывает и явления настоящей поэзии, и предопределяемую ею бытовую поэтику — от Жуковского и раннего Пушкина до Ленского и уездной Светланы. В стилистическом мире романа намеренно сближаются и смешиваются эти явления разного плана. Так, собственная романтическая эпоха поэта-«я», эпоха южных поэм, в I, 57 описывается в такой сниженной интерпретации («Дева гор, мой идеал» объясняется «человечески» воспоминаниями о «милых предметах»; молодые личные впечатления, «почти» такие же, как у «всех молодых людей», одеваются «в блистательные краски»: та самая ситуация, какая очерчена в письме Баратынского Пушкину и статье Пушкина о Баратынском; таковы «все поэты»), что это вчерашнее собственное поэтическое состояние автора приравнивается состоянию Ленского; в другом месте элегии Ленского приравниваются элегиям Языкова по определенному признаку — как бы тождества этой поэзии собственной жизни поэта («И свод элегий драгоценный Представит некогда тебе Всю повесть о твоей судьбе» — IV, 31), тождества поэзии и «любви». «Любовь» является знаком этой поэтики, которой «я»-поэт противопоставляет свою новую ситуацию: «Прошла любовь, явилась Муза...»[47] (ср. в первоначальной редакции осьмой главы — о самых ранних встречах поэта-автора с Музой: «Мне Муза пела, пела вновь... Все про любовь да про любовь...» 6, 620). «Силой магнетизма» (любви к Татьяне) даже Онегин — существенной характеристикой которого является то, что он не поэт — чуть не делается поэтом в последней главе: «Как походил он на поэта, Когда

---

[47] В более типичной ситуации любовь и песни проходят вместе: «Охота петь уж не владеет мною: Она прошла, погасла, как любовь. Опять любить, играть струнами вновь Желал бы я, но утомлен душою» (*Баратынский.* Чувствительны мне дружеские пени, 1823).

В русской поэзии XX в. этой ситуации: «Прошла любовь, явилась Муза» — близка лирика Ахматовой.

в углу сидел один...» (VIII, 38). Но любовь Онегина — иная, нежели та, о которой сказано: «Он пел любовь, любви послушный». Подобная стилизация человека в «поэта» в любви Онегина лишь намечается: «И он не сделался поэтом...» (VIII, 39).

Типичная фигура «поэта» нарисована в «Путешествии Онегина»:

Одессу звучными стихами
Наш друг Туманский описал,
Но он пристрастными глазами
В то время на нее взирал.
Приехав он прямым поэтом,
Пошел бродить с своим лорнетом
Один над морем — и потом
Очаровательным пером
Сады одесские прославил.
Все хорошо, но дело в том,
Что степь нагая там кругом...

О «садах» в стихотворении В. Туманского «Одесса» (подражающем пушкинскому «К Овидию») — всего одна строка:

Под легкой сению вечерних облаков
Здесь упоительно дыхание садов...

Но Пушкин рисует «типичную ситуацию» и к одному знаменателю как бы приводит в тексте романа Туманского, Языкова, Кюхельбекера, Баратынского, самого себя недавней поры — и «среднего романтика» Владимира Ленского, и все явления «поэтической» стилизации в жизни и человеческих отношениях, которые занимают так много места в действительности романа в стихах.

Для «нашего друга Туманского» облик реальной Одессы слит с ее «идеалом», подобно тому как его собственный человеческий облик слит с идеалом «прямого поэта». И в том, и другом отношении «я» романа представляет противоположность «прямому поэту». «Я» живет «в Одессе пыльной», «в Одессе грязной». «Я» существует в этой реальной Одессе совсем не «прямым поэтом» — напротив, показаны эмпирические черты этого образа жизни, который ведут «ребята без печали», с купаньем, устрицами, театром. *Поэт* изображает со стороны это вполне обыч-

ное существование «я» — *человека.* «О себе самом» автор может рассказывать как «о другом». В «Онегине» автор романа, поэт показан в жизни простым человеком [48]. С идеей тождества жизни поэта и его поэзии автор романа принципиально расходится. Автор является не таким поэтом, как «все поэты».

4

«Неужто ты влюблен в меньшую?»
— А что? — «Я выбрал бы другую,
Когда б я был как ты поэт.

(III,5)

Замечательно, что Онегин не просто житейски судит выбор приятеля, но эстетически судит выбор поэта. Он ставит себя на место Ленского и судит с его точки зрения — с точки зрения предполагаемого тождества поэта и человека, поэзии и жизни поэта. В то же время, будучи сам «не поэтом», он судит со стороны — и вместо предполагаемого «единства стиля» находит в выборе Ленского стилистическое противоречие, «мезальянс». Мезальянс не в жизни, где Ленский и Ольга, по-видимому, подходят друг другу, но именно в смешанной сфере поэтического сознания Ленского и его эмпирической жизни, его заурядного быта. Критический взгляд приятеля-«реалиста» разрушает эту идиллию тождества, отделяет «реальное» от «идеального».

Однако этим не ограничивается суждение Онегина; в сопоставление вовлекаются также Татьяна и сам говорящий. «Я выбрал бы другую, Когда б я был как ты поэт». Две пары героев романа связываются в единый узел в этой предполагаемой ситуации, причем прямые человеческие отношения опосредованы своеобразными стилистическими отношениями тех же героев. Замечание Онегина показывает, как выглядят эти стилистика и реальность у пары Ленский и Ольга. Но в этих словах Онегина также завязываются впервые в романе и отношения его и Татьяны.

---

[48] О единстве и в то же время нетождестве человека и поэта в образе «я» в «Онегине» — см. в нашей статье «Форма плана» («Вопросы литературы», 1967, № 12).

Сослагательное наклонение в этих словах Онегина говорит об идеальном долженствовании, соответствуя принятой им на себя точке зрения «поэта». По логике тождества, логике идеала поэт *должен был бы* выбрать «другую», «объективно поэтическую» Татьяну (значит, есть «объективное», сразу заметное «стилистическое различие» между нею и ее сестрой). Но сослагательное наклонение говорит и о прямо противоположном — о расхождении идеала и жизни. Ситуацией этого расхождения связаны в этой онегинской реплике обе центральные пары романа.

Отношения Онегина и Татьяны завязываются в романе именно здесь, они зарождаются в форме *возможности*, формулируемой Онегиным не от себя и не для себя.: «Когда б я был как ты поэт». Но по смыслу всего дальнейшего это предположение глубоко не случайно в его устах. Ставя себя гипотетически на идеальное место «поэта», Онегин делает свой идеальный выбор. Но этот выбор он делает на идеальном месте, как бы на чужом месте, и поэтому лишь в возможности: он *выбрал бы* другую.

Этой завязке, этой возможности в конце романа откликается признание развязки (уже устами Татьяны) — как неосуществившейся возможности: «А счастье было так возможно, Так близко!..» (VIII, 47). *Возможность* в романе Пушкина — мы это еще увидим — является также особой реальностью, наряду с той реальностью, которая осуществляется. Если Онегин и Татьяна — «суженые» [49], то в словах: «Я выбрал бы другую» — угадывается эта судьба; но в продолжении: «Когда б я был как ты поэт» — угадывается и иная судьба, противоположная, которая их разводит. Онегин одновременно угадывает и не узнает свою «суженую», и это неузнавание (ср. в письме Татьяны: «я вмиг узнала»), в самом деле, глубоким образом обусловлено тем, что он — *не поэт*.

Но идеальное место поэта, с которого Онегин лишь идеально угадывает Татьяну,— это не место и Ленского. Оттого Онегин в предполагаемой им ситуации и занимает его *вместо* Ленского. Он «выбрал бы другую», когда б он был поэт, но иного свойства, чем Ленский, поэт — был бы чуток к «поэзии жизни» (см. цитированную статью Пушкина о Баратынском). Он скажет сам об этом в письме

---

[49] *Г. А. Гуковский*. Пушкин и проблемы реалистического стиля, стр. 197.

к Татьяне: «В вас искру нежности заметя, Я ей поверить не посмел...».

Поэтические же образы Ленского в той же речи Онегина грубо снижаются. Образ Ольги, выполненный в «стилистической зоне»[50] Ленского, дан во второй главе: «...Как жизнь поэта простодушна, Как поцалуй любви мила...» (II, 23). На месте этой Дульсинеи Онегин показывает Альдонсу Лоренсо:

Кругла, красна лицом она,
Как эта глупая луна
На этом глупом небосклоне.

Таким образом, Онегин не просто обсуждает выбор приятеля, но противопоставляет его сознанию и эстетике свое сознание и свою эстетику, свою картину мира (в предыдущей строфе: «Какие глупые места!»). В работе Пушкина над этим местом (имевшим много вариантов) видно стремление к оформлению именно «образа мира» Онегина. Первоначально в рукописях его отрицательные характеристики еще не оформлены таким образом («Румянец да невинный взор Мне надоели с давних пор», «Поверь — невинность это вздор, А приторной Памелы взор Мне надоел и в Ричардсоне» — 6, 575). Работая над текстом, Пушкин делал Онегина «художником», а его отзывы превращал в «картину мира», усиливая в ней субъективную «деформацию». В окончательном тексте теми же немногими средствами, что портрет Ольги, выполнена картина всей природы; вся она сведена к одному эпитету. Введя этот эпитет, Пушкин изменил и строку в предыдущей строфе (черновой вариант: «Какие скучные места» — 6, 306); так в окончательном тексте оформилось стилистическое единство онегинской характеристики мира в целом. «Художественный метод» Онегина — это какой-то эстетский примитивизм, это крайнее опрощение и оплощение того, что у «поэта» возвышенно и воздушно. Жизнь в романтическом образе словно преувеличена прибавлением к ней мечты; в онегинском образе эта воображаемая реальность развеяна как иллюзия, тенденциозно оголена и обеднена: «глупая» вся природа. Онегинская эстетика — эстетика Ленского наизнанку; так, на-

[50] Термин М. М. Бахтина («Слово в романе»).

изнанку вывернуто традиционное сравнение с луной. При этом характеристике мира придан вызывающий оттенок — по отношению ко *всяким* иллюзиям («поэтическим предрассудкам души» — вспомним пушкинский автокомментарий к «Демону»; пушкинские «уроки чистого афеизма» преломлялись в романе именно через Онегина); этот момент был замечен с негодованием в одной из журнальных критик пушкинского романа [51].

«Кругла, красна лицом она» — перевод на язык народного примитива (здесь это язык онегинской карикатуры) того идеального женского образа, который является «Филлидой» на языке Ленского («...нельзя ль Увидеть мне Филлиду эту...» — III, 2). Сама «реальная» Ольга в романе показана «объективно», «от автора» очень мало: она проста и понятна. Зато два столь разных «изображения» Ольги (ее «иконы» [52] «от Ленского» и «от Онегина») даны гораздо более крупно и ярко. А в этих изображениях сказываются, мы видим, целостные картины мира того и другого героя. Эти картины мира, *разные* языки, стилистические системы, по-разному выражающие *один и единый* мир, и составляют одновременно в своем разноречии и единстве мир пушкинского романа. Целое мира вмещает также и самые разные «образы» и «картины» этого мира. Эти образы и картины реальности также реальны и объективны; в романе Пушкина объективность, реальность необычайно расширена «субъективно», расширена *стилистически*. При этом во многих случаях образ реальности возникает в сопоставлении двух разнонаправленных стилистических вариантов ее выражения; образ реальности возникает как их «контрапункт»; два полюса выражения наводят на содержание, не заменяя его [53]; сама

---

[51] «Но глупый небосклон!!! Едва смеешь верить глазам своим, что видишь это в печатной книге, и притом в сочинении хорошего Писателя!...» («Северная звезда», 1829, стр. 283).

[52] «Всяк молится своей иконе»,— так в одном из вариантов «Владимир сухо отвечал» на тираду Онегина (6, 307). Вариант, возможно, был отброшен как несоответствующий характеру Ленского, который как раз не различает между действительным обликом своей Ольги и ее «иконой», которой он в своем воображении «молится».

[53] «Пушкинский образ «наводит» на предмет, а не заменяет его и не упраздняет его» (Н. Я. Берковский о «Повестях Белкина».— В кн. *Н. Я. Берковский.* Статьи о литературе. М., 1962, стр. 288).

реальность помещается «между» этими разнонаправленными способами ее выражения [54].

Интонации Ленского и Онегина постоянно спорят в романе:

«Но куча будет там народу
И всякого такого сброду...»
— И, никого, уверен я!
Кто будет там? своя семья.

(IV,49)

«Своя семья» Лариных не есть для поэта, как для Онегина, «внешний мир». Напротив, весь «свой» поэтический мир сливается с этой ближайшей действительностью, свое бытовое и личное прямо возводится в «идеал». «Своя семья» и свои мечты образуют субъективно однородный (а со стороны — разнородный и разностильный) «внутренний мир» поэта, в котором он пребывает как будто в раковине.

Напротив, Татьяна «в семье своей родной Казалась девочкой чужой» (II, 25). Татьяна тоже живет в «своем» мире, образовавшемся тоже из совмещения «своего» и «чужого» («Одна с опасной книгой бродит, Она в ней ищет и находит Свой тайный жар, свои мечты, Плоды сердечной полноты, Вздыхает, и себе присвоя Чужой восторг, чужую грусть...» — III, 10). Онегин и прочит ее «поэту» на основании постулируемого им идеального должного стилистического родства (как «Светлану»). Однако здесь, как и всюду в романе, со стилистическими оболочками не совпадают реальные человеческие отношения и тяготения. «Свое» и «чужое» распределяются в мире по-разному для поэтически настроенных Ленского и Татьяны; что для него *свое* («своя семья»), для нее —

---

[54] Ср. в «Цыганах» (начатых и оконченных приблизительно в те же сроки, что III глава «Онегина») пример, подобный столкновению «художественных систем» Ленского и Онегина вокруг Ольги: спор Алеко и Земфиры о городе («Там люди, в кучах за оградой, Не дышат утренней прохладой...» — «Но там огромные палаты, Там разноцветные ковры, Там игры, шумные пиры, Уборы дев там так богаты!..») — две условные эмблемы города как два субъективных полюса, два голоса и две интонации, два далеко разошедшихся и один с другим несовместимых образа *несомненно единого мира*.

чужое. В мире пушкинского романа «миры» его и ее оказываются несовместимы.

Своим пенатам возвращенный,
Владимир Ленский посетил
Соседа памятник смиренный,
И вздох он пеплу посвятил;
И долго сердцу грустно было,
«*Poor Jorick*! — молвил он уныло,
Он на руках меня держал.
Как часто в детстве я играл
Его Очаковской медалью!..

(II,37)

Ленский играет сцену из «Гамлета» на могиле Дмитрия Ларина. Еще до «Гамлета — Баратынского», таким образом, Пушкин создал Гамлета — Ленского (не забудем, что предметом его бесед с Онегиным, в частности, были «И гроба тайны роковые» — II, 16; стихотворение Байрона «Надпись на кубке из черепа», 1808, было моделью преобразования гамлетовской ситуации перед черепом бедного Йорика в романтической поэзии, моделью, которая порождала на русской почве почти одновременно в разных стилистических ключах и «Череп» Баратынского, и Гамлета — Ленского во второй главе романа в стихах). Но он играет наивно, не замечая смешения языков: «Poor Jorick» (и все вообще стилистическое оформление его поведения у могилы) и такие подробности, как «Очаковская медаль» и т. п. «Своя семья» простодушно и мирно в образе мира Ленского существует в оболочке сцены из «Гамлета» как в своей натуральной одежде. Мир Ленского *бессознательно разностилен.* Характер его разностильности напоминает более позднее замечание Пушкина о батюшковских «Моих Пенатах»: «Главный порок в сем прелестном послании — есть слишком явное смешение древних обычаев мифологических с обычаями жителя подмосковной деревни» (12, 272—273). У Батюшкова такое смешение было отнюдь не «пороком», но стилем, соответствовавшим определенному жанру — «промежуточному жанру дружеского послания», которое «в принципе нарушало классическое единство эмоционального тона и гармоническую однородность слога» [55]. Любо-

[55] *Л. Гинзбург.* О лирике, стр. 33.

пытно, что в раннем послании Батюшкову (1814, год опубликования «Моих Пенатов») Пушкин в таком именно смешении обличал отнюдь не Батюшкова, а общего с ним литературного противника, «неуклюжего славянина»: «И слогом древности седой В деревню братьев приглашает...» (рукописная редакция — I, 354). Но спустя полтора десятилетия подобная разностильность уже отмечается у самого Батюшкова: то, что было жанровым стилистическим единством для юного Пушкина, с внежанровой (по отношению к жанровой системе предпушкинской поэзии) точки зрения зрелого Пушкина кажется разностильностью. На пути этой эволюции поэтического сознания Пушкина находится сложный жанр романа в стихах и, возможно, речь Ленского на могиле Дмитрия Ларина, с ее «слишком явным смешением» сцены из Гамлета с обычаями жителя русской деревни, была на этом пути к замечанию о «Моих Пенатах». Об этом может свидетельствовать «Очаковская медаль», взятая Пушкиным из своего «Городка» (1815), следовавшего батюшковским «Пенатам»: «С Очаковской медалью На раненой груди, Воспомнит ту баталью...» — этот персонаж «Городка» повторял подобную же фигуру в «Моих Пенатах» («суворовского солдата с двуструнной балалайкой», которого Пушкин 1830 г. «с неудовольствием» находит у Батюшкова в «греческой хижине» —12, 273). В действительности романа в стихах происходит реализация разнообразных поэтических «моделей» в сфере массовой, бытовой поэтики — реализация, порождающая «слишком явные смешения». «Очаковская медаль» в речи Гамлета — Ленского — это то же, что батюшковский мотив в изображении Зарецкого: «Под сень черемух и акаций От бурь укрывшись наконец...» (VI, 7). Ведь у Батюшкова в «Беседке Муз» под сению черемух и акаций помещался в замечательном стилистическом единстве с ними «олтарь и Муз и Граций». Но это единство расслаивается и порождает «смешения» в действительности пушкинского романа в стихах.

О том же событии, на которое Ленский отозвался, как Гамлет, в предшествующей строфе повествует автор романа:

И так они старели оба.
И отворились наконец
Перед супругом двери гроба,

И новый он приял венец.
Он умер в час перед обедом,
Оплаканный своим соседом...

(II, 36)

Этот рассказ автора *сознательно разностилен*. Об одном событии смерти Ларина в этих строках сообщается несколько раз по-разному, в нескольких стилистических вариантах. Простые и прямые слова: «старели», «умер» — дублируются сложными перифразами-метафорами: «отворились двери гроба», «приял венец».

Событие смерти в традиционной поэтической фразеологии начала XIX в.— одно из самых разработанных стилистически. Н. Н. Иванова в исследовании «Поэтическая «глагольная» перифраза у Пушкина» останавливается на раннем пушкинском стихотворении «Мое завещание. Друзьям» (1815), «где один и тот же смысл «умереть», выраженный глаголом *умереть* в первой строке стихотворения, передается в дальнейшем тексте еще четырьмя поэтическими формулами», которые стилистически как бы равны друг другу. «Равная или почти равная выразительность стилистически и экспрессивно тождественных сочетаний... обусловливала не только свободу выбора среди этих речевых синонимов, но и возможность их сосуществования в пределах одного контекста как вариантов одного смысла, одной экспрессии» [56]. Для раннего Пушкина характерно, что разнообразные перифрастические способы выражения находятся стилистически в одном ряду с прямыми лексическими наименованиями тех же явлений.

В «Онегине» прямое слово и перифраза, как мы уже наблюдали, не находятся в одном ряду. Они напряженно взаимодействуют как разные *стилистические реальности*. И самый выбор перифразы в том или другом контексте в «Онегине» стилистически обоснован и, как правило, строит образ определенного сознания, в зоне которого оформляется этот участок текста. Что касается изображения смерти в романе, то стилистически очень небезразлично различие вариантов в стихе о Державине:

И, в гроб сходя, благословил

(VIII, 2)

---

[56] «Поэтическая фразеология Пушкина», стр. 335—336.

— и в элегии Ленского:

А я — быть может, я гробницы
Сойду в таинственную сень...
(VI, 22)

Два эти способа выражения одного содержания соответствуют разным стилистическим линиям в русской поэзии [57]. И стилистически также небезразлично то, что характер торжественных метафор смерти в рассказе о смерти «бригадира» прошедшего века Дмитрия Ларина близок, условно говоря, «державинскому» стилю выражения этой темы, а не «жуковскому», которому подражает элегия Ленского.

Важные иносказания «возвышают» рассказ о смерти Ларина. В то же время такие подробности, что «умер в час перед обедом», склоняют рассказ в другую сторону, «вниз». Как бы на средней горизонтальной оси этой стилистической системы координат находятся прямые слова: «старели», «умер». Эти слова как бы равняются самому факту события, стилистические варианты представляют собой в большей мере его интерпретацию. Интерпретация эта неоднозначна. Она ироническая и серьезная в то же самое время. Торжественная фразеология иронически не соответствует этой простой (и даже «низкой») картине — и в то же время ее действительно возвышает и ей соответствует как смерти каждого человека. «И новый он приял венец. Он умер в час перед обедом...» — вот эти аспекты простого события, которые извлекаются из него стилистическими средствами: аспекты относительные и субъективные (смерть Ларина в свете архаически-выспреннего и бытового сознания), но в то же время объективно присущие самому событию.

Перед нами пример поэтической «гносеологии» пушкинского романа. Ибо слова относятся в этом отрывке друг к другу («приял венец» — «умер») подобно тому как слово относится к самому событию, самой действительности; в отношениях между словами воспроизводится

---

[57] Сопоставление этих двух мест из «Евгения Онегина» сделано Н. Н. Ивановой («Поэтическая фразеология Пушкина», стр. 338—339).

структура отношения слова к миру, гносеологическая структура действительности.

Мы сказали, что рассказ автора о смерти Ларина, в отличие от отклика на это событие Ленского, бессознательно разностильного,— разностилен сознательно. Можно это различие выразить следующим образом: разностильность в *объективном открытом контексте автора* (в самой реальной действительности, структуру которой воспроизводит текст) — и разностильность в *субъективном закрытом контексте Ленского* (который уже как таковой включен в объективный авторский контекст).

В последнее время центральный для понимания пушкинского романа (и шире — пушкинского реализма) вопрос о том, как в самом строении текста создается образ реальности, прямо рассмотрен в работе Ю. Лотмана о художественной структуре «Евгения Онегина» [58]. Автор работы предложил интерпретацию пушкинского романа в новых аспектах, которые представляются существенными. Художественная точка зрения в пушкинском тексте не сходится в одном фиксированном фокусе (как, по-разному, в художественных системах классицизма и романтизма); она «рассеяна» в тексте в разные точки зрения, соотносящиеся с самостоятельными центрами — «субъектами» стилистических систем. В тексте «Онегина», в последовательности стилистических переключений и «сломов», совершается выход за пределы любой подобной системы и точки зрения — к «внесистемной» реальности, «в мир объекта» [59]. Ю. Лотман, в частности, разбирает отрывок, рассказывающий о смерти Ларина, и заключает из этого анализа, «что последовательность семантико-стилистических сломов создает не фиксированную, а рассеянную, множественную точку зрения, которая и становится центром надсистемы, воспринимаемой как иллюзия самой действительности» [60].

При этом имеет значение, образуется ли такой стилистический стык в открытом «множественном» контек-

---

[58] *Ю. М. Лотман.* Художественная структура «Евгения Онегина».— «Ученые записки ТГУ», вып. 184. Тарту, 1966.—В значительной и существенной части своей работа вошла в книгу Ю. М. Лотмана «Структура художественного текста» (М., «Искусство», 1970).

[59] *Ю. М. Лотман.* Структура художественного текста, стр. 53.

[60] Там же, стр. 333.

сте автора или же в замкнутом «монологическом» контексте какого-то одного «субъекта». Это различие нам демонстрирует все та же 36-я строфа II главы, где рассказывается о смерти Ларина. Рассказ завершает «цитата» — надгробная надпись:

«Смиренный грешник, Дмитрий Ларин,
Господний раб и бригадир
Под камнем сим вкушает мир»,

Ю. Лотман считает, что «многократные стилистико-семантические переключения» 36-й строфы «синтезируются» в этой эпитафии, «одновременно и торжественной... и комической»[61]. Действительно, оба аспекта события, которым в 36-й строфе соответствуют язык церковно-риторической фразеологии («И новый он приял венец») и язык бытового рассказа, «синтезируются» в «смешанной» формуле: «Господний раб и бригадир». В ней наивно уравнивается «отношение к земной и небесной власти», по замечанию Ю. Лотмана[62]. Но именно поэтому характер этого «синтеза» — качественно иной, нежели характер синтеза тех же аспектов в авторской речи о смерти Ларина. Если там действительно совершается стилистическое переключение, то в строке «Господний раб и бригадир» как раз никакого переключения не происходит. В стилистической действительности автора расслоены те начала, которые наивно слиты в языке патриархальной эпитафии. Это различие не отмечено в анализе Ю. Лотмана: не отмечена *граница*, отделяющая авторский контекст и его открытую разностильность — от замкнутого контекста цитаты, субъектом которой является патриархальное сознание, говорящее о покойном на бессознательно смешанном и потому на смешном языке.

За патриархальной эпитафией непосредственно следует уже известная нам эпитафия Гамлета — Ленского, являющая собой со своей стороны аналогичную смесь элементов («Poor Jorick» и Очаковскую медаль). Таким образом, поэтическая картина мира Ленского по своей внутренней структуре неожиданно оказывается подобна картине мира в наивном патриархальном сознании. Тот

---

61 *Ю. М. Лотман.* Структура художественного текста, стр. 332.
62 Там же.

и другой замкнутый «внутренний мир» даны в тексте так, как они реально выглядят во «внешнем» мире автора, мире романа.

«Сей Грандисон был славный франт, Игрок и гвардии сержант» (II, 30). Это «Грандисон» во внешнем авторском мире, переведенный с романического языка на «реальный». Но вот явление того же самого Грандисона в диалоге персонажей, где перевода не происходит:

Кузина, помнишь Грандисона?»
— Как, Грандисон?.. а, Грандисон!
Да, помню, помню. Где же он?—
«В Москве, живет у Симеона...»

(VII, 41)

Кажется, содержание противоречия и техника эффекта — те же самые в обоих случаях с Грандисоном; однако самый эффект различен. Значит, художественный эффект не просто есть дело техники, и дело не только в самом по себе приеме стилистического слома. Дело в том (и секрет различного впечатления, эффекта), какое значение получает «прием» в субъектно-объектной композиции романа. В первом случае он реализован в открытом контексте автора, во втором — в замкнутом контексте разговора старушек, чьи сознания настроены на один лад. Грандисон у них «без перевода» звучит на их бытовом языке и существует в их бытовой среде (в самом деле в Москве живет у Симеона).

Итак, разностильность «от автора» — совершенно иная, нежели разностильность «от Ленского». Автор сознательно говорит на разных языках и строит из их отношения свой авторский текст и свой объективный мир. В контексте автора это сама объективная разностильность мира. Вот как показан во «внешнем» авторском мире «внутренний мир» Владимира Ленского, с его им самим не замечаемым противоречием, стилистическим разнобоем:

Покоится в сердечной неге,
Как пьяный путник на ночлеге,
Или, нежней, как мотылек,
В весенний впившийся цветок...

(IV, 51)

Два эти сравнения, разъясняющие это состояние по-коя в сердечной неге, противоположны и в то же время взаимоэквивалентны. «Как пьяный путник» — с «внешней» точки зрения автора то же самое, что с «внутренней» точки зрения Ленского — «как мотылек»[63]. Ленский именно так «покоится в сердечной неге» в прозаической обстановке, у Лариных. Можно провести параллель между этой ситуацией Ленского и лирическими строками (мы их уже приводили выше) из послания 1822 г. В. Ф. Раевскому: «Ужели в сей позорной глубине Я наслаждался сердцем ясным!» В позорной глубине = как пьяный путник на ночлеге = как мотылек = в блаженном неведении «вечных противуречий существенности». Однако мы видим, насколько отличен момент самосознания этого противоречия в лирическом мире поэта от того, как изображается подобное противоречие в объективном мире романа, где оно дает разностильную ситуацию.

Перед нами пример того, о чем говорилось выше: образ реальности возникает в сближении двух разнонаправленных стилистических вариантов ее выражения, как их «контрапункт». Таков здесь контрапункт «мотылька» и «пьяного путника на ночлеге»[64] как двустороннее выражение ситуации Ленского в мире. Но этому образу мира Ленского, изображенному с двух точек зрения сразу, в свою очередь составляет контрапункт образ мира Онегина в непосредственно следующих строках:

Но жалок тот, кто все предвидит,
Чья не кружится голова,
Кто все движенья, все слова
В их переводе ненавидит...

[63] С образной системой этого четверостишия в иных местах романа соотносятся: Ольга глазами Ленского («Цвела как ландыш потаенный, Незнаемый в траве глухой Ни мотыльками, ни пчелой».— II, 21) и мотивы сна и ночлега в изображении смерти и загробного блаженства Ленского («Или над Летой усыпленный Поэт, бесчувствием блаженный...» — VII, 11; «...на талом снеге, Как будто спящий на ночлеге, Недвижим юноша лежит» — VIII, 37).

[64] В черновой рукописи:

Как бедный путник на ночлеге —
Как беззаботный мотылек...

(6,377)

Два сравнения здесь еще не составляют противоположности, они скорее следуют в ряд; «контрапункт» еще не оформлен. Он обра-

И этим строкам с изображенной в них позицией Онегина мы также найдем соответствие в послании В. Ф. Раевскому:

Но все прошло! — остыла в сердце кровь,
  В их наготе я ныне вижу
И свет и жизнь и дружбу и любовь,
  И мрачный опыт ненавижу.

Этот *момент* в развитии пушкинского лирического образа почти совпадал с началом романа в стихах; в составе романа этот момент объективировался и отчуждался в изображении основного героя романа.

Как вначале образ мира Ленского здесь, в последней строфе IV главы, возникает во взаимоналожении двух противоположных точек зрения = стилистических вариантов, так в дальнейшем движении текста здесь же более обширный и сложный образ мира возникает во взаимоналожении, контрапункте противоположных образов мира Ленского и Онегина.

Автор (вернее — «я») романа, кажется, близок в этом месте к Онегину и образует с ним (как и в целом ряде подобных случаев) солидарное «мы»: «Меж тем как мы, враги Гимена...» (IV, 50). Но это объединение относительно и в значительной мере условно; «я» вместе с Онегиным лишь до определенной черты. Мы наблюдали, как выглядит «в переводе» Онегина Ольга и вместе с нею целая природа. Но автор жизнь «в переводе» не «ненавидит».

«В переводе» Онегина — это снижение, развенчание. Однако понятие «перевода» имеет в романе отнюдь не только это значение. «Переводы» являются *творческой* силой пушкинского романа, текст которого, мир которого *созидается, строится* «переводами», переключениями с одного стилистического языка на другой, а в пределе — со всех и всяких «субъективных» языков как бы на «объективный» язык самой жизни. Строению мира романа в целом, таким образом, адекватно понятие «перевода», в некоторых же местах это слово является как особенно значимое. Читаем строфы III главы, в которых автор нам представляет письмо Татьяны.

зуется в результате «снижения» эпитета в первой строке и введения разделительного «или» во второй.

5

...Я должен буду, без сомненья,
Письмо Татьяны перевесть.
Она по-русски плохо знала...
. . . .
Итак, писала по-французски...
(III, 26)

Это «письмо Татьяны предо мною»; но нам этот «подлинник» неизвестен, в тексте романа вместо него —

Неполный, слабый перевод,
С живой картины список бледный...
(III, 31)

Итак, знакомые с детства классические русские пушкинские стихи выдаются всего лишь за перевод с французского текста (конечно, прозаического) уездной барышни: такова эмпирическая мотивировка автора, его игра и мистификация, которая для чего-то ему нужна. Современная Пушкину критика отозвалась на эту мистификацию: «Мы читаем однако ж потом письмо Татьяны, переданное в прелестных стихах» [65]. Князь Шаликов в «Дамском журнале» отметил противоречие, заключенное в пушкинской мотивировке: «Но сия-то мнимая *бледность* списка и составляет истинную *яркость* картины; но сии-то персты *робких* учениц и дивят смелостию сравнения! Такова *живопись* эпитетов!» [66]. Рецензент угадал то противостояние эпитетов, которое было у Пушкина в первоначальной редакции («С картины яркой — список бледный» — 6, 313), но всю «яркость» подлинника он усматривал в этой именно «мнимой бледности списка». В противоречии с этими пушкинскими определениями «слабого перевода» высказывался и другой рецензент: «Сии стихи, можно сказать, *жгут страницы*» [67].

Пушкинская мотивировка «перевода» письма Татьяны довольно сложна, она образует особый контекст, который развит в целых шести строфах (III, 26—31). Автор, прежде чем дать нам свой «перевод», примеривает к письму

---

[65] «Московский телеграф», 1827, ч. 17, № 19, стр. 223.
[66] «Дамский журнал», 1827, часть двадцатая, № 21, стр. 117.
[67] «Северная пчела», 1827, № 124, 15 октября.

Татьяны возможности иного способа перевода, выражая при этом сомнение и сожаление:

Я знаю: нежного Парни
Перо не в моде в наши дни.
(III, 29)

Имя Парни является знаком определенной поэтики, объединяющей самого Парни и русскую традицию переводов из него[68], традицию, ярче всего представленную Батюшковым и молодым Пушкиным[69] (переводы которого из Парни завершаются «Прозерпиной» 1824 г., и в том же году написаны эти строки о Парни в III главе «Онегина»). Пушкин здесь, как и вообще в романе, размежевывается с этой поэтикой. Размежевание продолжается в следующей строфе, где автор обращается к «певцу Пиров и грусти томной» (Баратынскому):

Чтоб на волшебные напевы
Переложил ты страстной девы
Иноплеменные слова.
Где ты? приди: свои права
Передаю тебе с поклоном...
(III, 30)

И лишь потому, что «певец» далеко и не слышит, автор решается сам «перевесть».

В результате вместо «волшебных напевов» он дает лишь «неполный, слабый перевод». Подобная оппозиция «своего» и «чужого» в поэтическом творчестве, при которой все преимущества отдаются «чужому», а «свое» характеризуется скромным образом (в определенном смысле это противопоставление строится как «поэзия» — «проза»),

[68] В многочисленных вариантах этих строк имя Парни более прямо связано с проблемой перевода: «Переведут ли в наши дни, Переводимо ль в наши дни // Письмо достойное Парни, Письмо на языке Парни» (6, 311). В вариантах беловой рукописи говорится именно о традиции («следах») переводов из Парни: «Следы [волшебного] прелестного Парни // Забыты нами в наши дни, Ужель забыты в наши дни», «Я не найду следов Парни, Они забыты в наши дни» (6, 584—585).

[69] См. *В. Н. Топоров*. «Источник» Батюшкова в связи с «Le torrent» Парни (1. К проблеме перевода. 2. Анализ структуры). «Труды по знаковым системам», IV. Тарту, 1969, стр. 309.

в высшей степени свойственна Пушкину. См. уже в лицейском стихотворении «Шишкову» (1816; к А. А. Шишкову, «подражателю Пушкина», как позже его назвал Кюхельбекер [70]):

Уснув меж розами, на тернах я проснулся,
Увидел, что еще не гения печать —
Охота смертная на рифмах лепетать,
Сравнив стихи твои с моими улыбнулся —
И полно мне писать.

Сами по себе стихи эти являются свидетельством, что ценности в них именуются «наоборот», «переименовываются» [71]. За «чужим» образцом при этом сохраняется его собственный («поэтический») язык, по отношению к которому Пушкин самоопределяется скромным и «прозаическим» образом. В более зрелых стихах подобная оппозиция углубляется, например в сопоставлении Дельвига и себя в «19 октября» (1825) [72]:

Свой дар как жизнь я тратил без вниманья,
Ты гений свой воспитывал в тиши.

Образ Дельвига при этом рисуется как традиционный образ «певца»: «Ты гордый пел для муз и для души» [73].

Фоном для восприятия этого различения «дара» и «гения» в стихотворении 1825 г. может служить письмо Жуковского Пушкину (от ноября 1824): «Ты имеешь не дарование, а гений... По данному мне полномочию предлагаю тебе *первое* место на русском Парнассе. И какое ме-

---

[70] *Б. В. Томашевский.* Пушкин, кн. 1, стр. 365—366.

[71] Ср. сопоставление А. А. Шишкова и Пушкина («Свои стишки Тощев пиит Покроем Пушкина кроит...») в эпиграмме Баратынского (середина 20-х годов).

[72] Наблюдение сделано Б. О. Корманом в работе «Изучение текста художественного произведения» (М., 1972, стр. 76).

[73] В вариантах было: «Ты, скромный, пел...», «Ты создавал...», а в строке о себе: «Стихи, как жизнь...» (2, 971). Терминологическое размежевание «дара» — «гения» оформилось в окончательном тексте.

сто, «естьли с *высокостию гения* соединишь и *высокость цели!* Милый брат по Аполлону! это тебе возможно» (13, 120). В прямом противоречии этому распределению терминов годом позже именует Пушкин себя и Дельвига.

Подобную же оппозицию составляют и «волшебные напевы» — «неполный, слабый перевод» в строфах о письме Татьяны. При этом образ Баратынского создается в полном соответствии с лирическим образом его ранней поэзии («Но посреди печальных скал...» — ср. элегию Баратынского «Финляндия», 1820). Описание же того, как Баратынский «переложил» бы «на волшебные напевы»[74] слова страстной девы, соотносится с более поздним описанием подобного поэтического процесса самим Баратынским в том его письме к автору «Евгения Онегина», к которому мы уже обращались неоднократно: молодые люди находят у молодого поэта «почти свои чувства, почти свои мысли, облеченные в блистательные краски».

«Волшебные напевы» (= «блистательные краски») в «переложении» певца должны представить «оригинал» (слова страстной девы, мысли и чувства «всех молодых людей») в совершенном виде и как бы его заменить, заместить, поглотить дистанцию, различающую стихи и реальность; переложение певца во всяком случае не может быть «слабее», «бледнее» реальности — как пушкинский «перевод».

В пушкинском словаре это слово — «перевод» — употребляется в широком значении *выражения* реальности в слове[75]. О поэтическом выражении живой действительности (живого чувства Татьяны), конечно, и идет речь в пушкинском сопоставлении «волшебных напевов» и «слабого перевода». Пушкинский парадокс заключается в том, что гениальные русские стихи оказываются лишь «списком бледным» с французского послания влюбленной ба-

---

[74] В рукописях с этой формулой соперничает иная: «знакомые напевы» (6, 312),— которые, таким образом, определяются по другому признаку — по их традиционности.

[75] В юношеском стихотворном обращении к В. Л. Пушкину (1816): «И слабый сердца перевод — В стихах и прозою посланье» (13, 5 — ср. будущую формулу письма Татьяны). В «Гавриилиаде»: «тайный глас мучительных страстей Наречием восторгов переводим». По отношению к этому «переводу» как бы «обратным переводом» выглядит позиция Онегина («Кто все движенья, все слова В их переводе ненавидит»).

рышни. Конечно, если предположить «действительное» письмо Татьяны (как «документ»), оно перед поэтическим «переводом» будет лишь слабым и бледным «наброском». Но оно еще писано по-французски: тем самым, введя эту промежуточную инстанцию («иноплеменные слова»), Пушкин разделил процесс выражения у самой Татьяны в ее предполагаемом эмпирическом тексте — и поэтическое выражение этого выражения в тексте романа (пушкинский «перевод»).

По свидетельству Вяземского: «Автор сказывал, что он долго не мог решиться, как заставить писать Татьяну, без нарушения женской личности и правдоподобия в слоге: от страха сбиться на академическую оду, думал он написать письмо прозою, думал даже написать его по-французски, но, наконец, счастливое вдохновение пришло кстати и сердце женское запросто и свободно заговорило Русским языком: оно оставило в стороне Словарь Татищева и Грамматику Меморского» [76].

Здесь намечен образ письма Татьяны, каким оно *могло бы быть* «в подлиннике», с соблюдением «правдоподобия в слоге»; свидетельство Вяземского драгоценно не только тем, что он передал собственное свидетельство Пушкина, но и тем, что сам Вяземский мог представить себе это «подлинное» («фактическое») письмо Татьяны так, как это уже невозможно было бы человеку не его поколения и культуры. Оказывается, стихотворным эквивалентом этого «подлинника» могла быть «академическая ода», а конкретно-исторической стилистической приметой этого *возможного* письма Татьяны названы словарь Татищева и грамматика Меморского. Стилистическая характеристика Татьяны в подобном аспекте есть в тексте романа; это — редкие образцы ее прямой речи:

«Погибну», Таня говорит,
«Но гибель от него любезна.
(VI, 3)

— или ее прощание с родными местами (VII, 28), моделью которого был, как не раз отмечалось, монолог Иоанны из «Орлеанской девы» Жуковского. На этой прямой

---

[76] *П. А. Вяземский.* Полн. собр. соч., т. II. СПб., 1879, стр. 23. — Первоначально: «Московский телеграф», 1827, № 13, июль, стр. 87.

речи лежит стилистическая печать, от которой свободно письмо Татьяны. Это именно образцы и как бы цитаты из «правдоподобного слога» Татьяны — «Светланы», из того стилистически связанного ее языка, который автор дает почувствовать «в подлиннике». В тексте создана стилистическая дистанция между этими примерами прямой речи Татьяны и ее письмом в «переводе» автора [77].

Но подобная же дистанция создана и в ситуации самого письма — между «переводом» и «подлинником». В. Виноградов заметил об этой мистификации Пушкина: «Ведь язык письма Татьяны, вопреки предварительным извинениям автора,— русский, непереводный. Он не предполагает стоящего за ним французского текста» [78]. Конечно, французского *текста* как такового он за собой не предполагает, тем не менее фикция этого текста Пушкиным предположена, и он является «фактом» художественной действительности, который надо принять во внимание [79]. Тем существеннее, что при этой предпосылке иноязычного подлинника пушкинское письмо Татьяны оказалось свободно от «французской стихии русского литературного языка», представленной более ярко в письме Онегина, свободно «от перифраз и метафор дамского стиля карамзинистов» [80]. Язык письма Татьяны, действительно,— русский, *непереводный*. Пушкин писал, соглашаясь с мнением Лемонте «об исключительном употреблении французского языка в образованном кругу наших обществ», «что русский язык чрез то должен был непременно сохранить драгоценную свежесть, простоту и, так сказать, чистосердечность выражений» (11, 33). Сопоставим с этими словами характеристику письма Татьяны (в воспоминании Онегина в последней главе):

Письмо, где сердце говорит,
Где все наруже, все на воле...
(VIII, 20)

---

[77] Сказанное о прямой речи Татьяны не относится к ее последней речи перед Онегиным (VIII, 42—47), являющейся, напротив, таким же свободным ее выражением, как и ее письмо.

[78] *В. Виноградов*. Язык Пушкина. М.— Л., Academia, 1935, стр. 222.

[79] Он, как известно, «правдоподобно» мотивирован тем, что «Доныне дамская любовь Не изъяснялася по-русски, Доныне гордый наш язык К почтовой прозе не привык».

[80] *В. Виноградов*. Язык Пушкина, стр. 223—230.

Но это, конечно, характеристика не предполагаемого французского текста; не «иноплеменные слова» читал Онегин, а прямо пушкинские стихи. Этот пушкинский «перевод», таким образом, представляет собою как бы прямое воспроизведение как раз наиболее подлинных качеств русского выражения, его нетронутых, благодаря разделению с «употреблением французского языка» в русском обществе, источников. «И сердце женское запросто и свободно заговорило Русским языком» — по рассказу Пушкина — Вяземского; здесь это «счастливое вдохновение» автора изображается как прорыв эмпирических оболочек, какими могли быть облечены и связаны сознание и язык реальной Татьяны (и о которых в тексте дают представление примеры ее прямой речи). Именно сердце заговорило, а не один только связанный и ограниченный, определенным образом стилистически обусловленный ее язык. «Сердце» Татьяны несколько раз называется в тексте романа «субъектом» ее письма: «безумный сердца разговор» (III, 31). Таким образом, пушкинский «перевод» — не с французского текста влюбленной барышни, перевод не этой «правдоподобной» реальности, знаком которой является предпосылка письма «по-французски», но «перевод» глубинной реальности, «сердца» Татьяны. Разделению этой реальности и реальности эмпирической служит фикция подлинника по-французски: тем самым этот эмпирический «текст-посредник» и его «иноплеменные слова» *отделены* от «сокровенного подлинника», «живой картины» русской души Татьяны.

Пушкинский «перевод» письма Татьяны — это, можно сказать, «мифический перевод», по Новалису: такой перевод передает «чистую идеальную сущность индивидуального художественного произведения», «не реальное произведение, но идеал его»[81]. Пушкину не было чуждо подобное представление об «идеальном подлиннике», как то показывает его замечание о Державине (1825): «читая его, кажется, читаешь дурной, вольный перевод с какого-то чудесного подлинника» (13, 182). Пушкинское

---

[81] «Литературная теория немецкого романтизма». Л., 1934, стр. 146.

письмо Татьяны — «мифический перевод» с «чудесного подлинника» сердца Татьяны.

Но, ведь и «волшебные напевы» также были бы выражением не реального подлинника письма Татьяны, но его идеала. В чем же принципиальное отличие пушкинского «перевода», которое так подчеркнуто в этих строфах романа? «Чтоб на волшебные напевы Переложил ты страстной девы Иноплеменные слова...» Подобное «переложение» *заменяет* «подлинник», поглощает собственное его выражение, будучи как бы его выражением «в идеале». Это близко концепции переводчика как «соперника» (Жуковский), который как бы стремится опередить оригинального автора «на пути к идеалу» переводимого произведения [82]. Такова романтическая концепция перевода.

Заметим, что все варианты, которые, по свидетельству Пушкина — Вяземского, перебирались в поисках выражения замысла, получили так или иначе выражение в тексте романа: это стилизованная прямая речь Татьяны, это «факт» ее письма по-французски (конечно, прозой), это, наконец, ее свободный «сердца разговор» в пушкинском «переводе» того же письма. Вместо «волшебных напевов», которые бы скрывали дистанцию, отделяющую поэзию от реальности, Пушкин строит целую расчлененную композицию отношения своей поэзии («перевод»), «фактической» реальности (письмо Татьяны, которое «предо мною») и «настоящей реальности», «сокровенного подлинника» [83].

По отношению к *этому* подлиннику и *этой* реальности пушкинское письмо Татьяны и оказывается лишь —

Неполный, слабый перевод,
С живой картины список бледный...,

чему не противоречит то, что стихи эти «жгут страницы». «Но сия-то мнимая *бледность* списка и составляет истинную *яркость* картины»,— как верно понял князь

---

[82] *В. Микушевич.* Поэтический мотив и контекст.— В сб. «Вопросы теории художественного перевода». М., 1971, стр. 45.

[83] Ср. с этой сложной мотивировкой мотивировку письма Онегина: «Вот вам письмо его точь в точь» (VIII, 32).

Шаликов. Но сия-то яркость картины — можно сказать на это, угадывая серьезный замысел пушкинской мистификации,— есть только посильное для поэзии («неполное», «слабое», «бледное») приближение к «подлиннику» реальности. В мистификации Пушкина, если так ее почувствовать и понять, заключена глубокая общая *композиционная идея* его романа, который себя сознает в самом деле лишь «переводом» реального мира[84]. И «переводчик» Пушкин не соперничает с «оригиналом» реальности. В этом действительный и глубокий смысл оппозиции: «волшебные напевы» — «неполный, слабый перевод».

Определение, близкое формуле письма Татьяны, в дальнейшей работе над текстом романа возникает у Пушкина в черновых вариантах 24-й строфы VII главы:

Довольно слабый перевод
Чужих пороков и хлопот.
(6, 442)

Это сцена развенчания Татьяной Онегина. И значение близкой формулы здесь — противоположное ее значению в характеристике письма Татьяны.

Вспомним ситуацию развенчания (VII, 19—25). Татьяна посещает дом своего героя в его отсутствие. В рассказе об этом поддерживается стилистика их «романических» отношений: «Татьяна долго в келье модной», «И пилигримке молодой», «Пустынный замок навещать»[85]. Она в атмосфере Онегина, «Евгением окружена» (вариант — 6,

---

[84] Ср. пушкинское употребление этого слова по отношению к письму Татьяны с понятием «перевода» в русском иконописном искусстве. «Переводом» здесь называется само изображение иконы; «подлинники» — система регламентирующих изображение правил. Но эти подлинники-руководства — только посредствующая инстанция, представляющая как бы гарантию верности перевода «сокровенного подлинника», изображения трансцендентной неизобразимой реальности.

Ср. также слово «список» в пушкинских «Подражаниях Корану» (1824, как и III глава «Онегина»):

С небесной книги список дан
Тебе, пророк, не для строптивых...

[85] Ср. в вариантах: первоначально — «в кабинете модном», «пустынный угол» (6, 428—429).

429) в его отсутствие, читает книги с его пометами. «Везде Онегина душа Себя невольно выражает То кратким словом, то крестом, То вопросительным крючком». В этой системе знаков душа Онегина выражается более непосредственно («невольно»), чем в его живой личности перед Татьяной; в этой системе знаков «отметка резкая ногтей» отмечает те образцы, которым следует эта живая личность. «Отметка резкая ногтей» отделяет в глазах Татьяны «оригиналы» от их «довольно слабого перевода»: это определение не вошло в окончательный текст (может быть, из-за близкого совпадения с формулой III главы?), но оно соответствует ситуации. Татьяна находит как бы оставленные Онегиным романические оболочки, «плащи», в которых он ей являлся, и она таким образом может впервые — в его отсутствие! — отделить его самого от этих «одежд» и вместо «реального содержания» открывает «ничто», «перевод» с иностранного, кажется, без «сокровенного подлинника». Целая серия вариантов определения в окончательном тексте и в рукописях 24-й строфы — это именно поиск определения этого отношения воспроизведения, повторения к «оригиналу»: «подражанье», «призрак», «истолкованье», «слов модных полный лексикон» (в черновиках также: «тень просто», «каррикатура лепетанье», «комментарий», «сатирический портрет», «карманный лексикон» — 6, 441); загадка Онегина, таким образом, представляет собой в значительной степени стилистическую проблему. Наконец:

Уж не пародия ли он?

Пародией является как бы буквальный перевод «чужого» содержания («чужих причуд») на «наш» язык, порождающий стилистический разнобой: «Москвич в Гарольдовом плаще» (это ведь в принципе то же явление, что Гамлет — Ленский у могилы Дмитрия Ларина). Сам по себе герой и его «плащ», до этого составлявшие нераздельно единый образ Онегина для Татьяны, теперь в ее представлении отделяются друг от друга и сопоставляются как образец и «список». Татьяна рассматривает как бы переводную картинку, кальку. Очевидно, что формула (черновая) «слабого перевода» в этом случае означает «слабый» по отношению к совершенно иному подлиннику, нежели это было в письме Татьяны.

Татьяна последней главы, напротив, является в окружении *принципиально непереводимых* иноязычных понятий:

Она казалась верный снимок
Du comme il faut... (Шишков, прости:
Не знаю, как перевести)

(VIII, 14)

И дальше

Никто бы в ней найти не мог
Того, что модой самовластной
В высоком лондонском кругу
Зовется *vulgar* (Не могу...

XVI

Люблю я очень это слово,
Но не могу перевести;
Оно у нас покаместь ново,
И вряд ли быть ему в чести.
Оно б годилось в эпиграмме...)

(VIII, 15—16)

Пушкину очень важно выразить это качество новой Татьяны «в подлиннике», передать его в его собственных терминах (которые в русском контексте выглядят как бы собственными именами передаваемых ими реальностей), притом — во взаимоналожении двух разноязычных терминов, освещающих это явление с разных сторон: положительно и по противоположности. Тем самым это свойство новой Татьяны — не подражание, не перевод, но «верный снимок», которому здесь же в 14 строфе эквивалентно определение: «Без подражательных затей»[86].

Но в то же время эти иноязычные реальности (а не только слова: иноязычные слова здесь как бы в подлиннике представляют свои реальности) в русском контексте в рассказе о петербургской Татьяне выражают дистанцию не только между новой и прежней Татьяной, но в этой новой Татьяне — между «дамой», «законодательницей зал»

---

[86] Ср. в письме Пушкина жене (1833): «...ты знаешь, как я не люблю все, что пахнет московской барышнею, все, что не comme il faut, все, что vulgar» (15, 89).

и глубоко в ней скрывающейся неизменившейся «простой девой». Иноязычные подлинники являются «ролью» Татьяны, которую она не играет (подобно прежнему Онегину), но в ней серьезно живет: «Как твердо в роль свою вошла!» (VIII, 28). Но сама она знает эту свою оболочку как «ветошь маскарада» (VIII, 46).

Таким образом, есть известная параллель между этой Татьяной последней петербургской главы романа и Онегиным первой его петербургской главы («Подобный ветреной Венере, Когда, надев мужской наряд, Богиня едет в маскарад» I, 25), насыщенной иноязычными терминами в их подлинном написании («Готов охлопать *entrechat»* и т. п.) Но отношение роли к герою I главы — иное; его выражает формула: «Как *dandy* лондонской одет» (I, 4— с переводом тут же в пушкинских «Примечаниях»: «dandy, франт»). См. по этому поводу в книге Г. О. Винокура «Биография и культура»: «Дэнди...если и герой, то герой стилизованный, не просто герой, а всегда — «как» герой; собственно, это даже не дэнди, а только *как* дэнди,

Как *dandy* лондонский одет...» [87]

Мы говорили выше о противоположном стилистическом полюсе первой главы: «Встает купец, идет разносчик...». Любопытно, что эту строфу завершает русифицированное немецкое слово:

И хлебник, немец акуратный,
В бумажном колпаке, нераз
Уж отворял свой *васисдас.*

(I,35)

В черновой редакции: *Was — ist — das* (6, 242). Представим себе это слово в таком написании в окончательном тексте; оно попадает в один контекст со всеми прочими иноязычными терминами в подлинном написании, которые составляют в первой главе действительность «молодого повесы». Немец же хлебник в 35 строфе составляет общий контекст с купцом, разносчиком и извозчиком. Слово дается поэтому в переводе на русский слух, в русской просторечной транскрипции, как специфический термин русской простонародной действительности.

---

[87] *Г. О. Винокур.* Биография и культура, стр. 51.

Обратный этому случай — тот, когда произносят «русской Н как N французский» (здесь же: «Звала Полиною Прасковью» — II, 33). Подобные кальки чужого и своего занимают немалое место в стилистической действительности «Онегина», характеризуя с очень существенной стороны «энциклопедию русской жизни». Не забудем в этой связи и «макаронический» пушкинский эпиграф «O rus!...» — «О Русь!»

Пушкин писал в поздней статье: «Нет сомнения, что, стараясь передать Мильтона *слово в слово*, Шатобриян однако не мог соблюсти в своем преложении верности смысла и выражения. Подстрочный перевод никогда не может быть верен» (12, 144). Перевод слово в слово и порождает *пародию*. Когда мы читаем в IV главе романа: «Порою той, что названа Пора меж волка и собаки, А почему, не вижу я» (IV, 47) — здесь Пушкин демонстрирует этот способ перевода слово в слово. Но сколько самого серьезного и глубокого в содержании романа связано — стилистическими путями — с этим шутливым местом! Сам «москвич в Гарольдовом плаще» представляет собой на первом плане романа подобную кальку. На противоположном же полюсе к этому способу «подстрочного перевода» находится письмо Татьяны, которое именно как «неполный, слабый перевод» являет «верность смысла и выражения».

Итак, в словаре значимых слов пушкинского романа «перевод» — одно из очень существенных. Слово это характеризует «многоязычность» романа, причем языковые отношения, здесь образующиеся, это лишь, в частности, отношения иностранных и русской словесных реальностей; в более общем смысле — это взаимоотношения стилистических «языков» и их отношение к «простому», «прямому» («нестилевому») слову, и отношение вообще словесного выражения к реальности как содержанию. Настоящим и как бы последним подлинником является самая жизнь.

Рассмотрим пример из I главы:

Недуг, которого причину
Давно бы отыскать пора,
Подобный английскому *сплину*,
Короче: русская *хандра*
Им овладела понемногу...

(I,38)

Мы видим, что к этому «короткому» («прямому») определению, однако, длинные подступы, приближение, словно кругами, слова к предмету: сначала вместо ожидаемой характеристики «недуга» уводящий в сторону косвенный ход; затем приближающее *уподобление* аналогичному явлению, но иноземному и иноязычному, а значит, все-таки не тому же самому; наконец, с переводом на русский прямо показано сокращение расстояния («короче») между словом и реальностью, но все-таки не исчезновение этого расстояния полностью, не слияние слова с реальностью: ибо и «русская *хандра*», подобно «английскому *сплину*», тоже дана курсивом, и этим подчеркнуто *слово* и его специфическая терминологичность, все же не покрывающая сам «недуг» [88]. Подобно тому как английский сплин соотносится с русской хандрой, как подобие с подлинником, и эта последняя соотносится со своей, стоящей за словом реальностью. И как русское качество этой хандры невыразимо по существу на языке чужого подобия, так и сам по себе «недуг», сама по себе реальность до конца не переводима в слово.

Но эта «хандра», которая в 38-й строфе выступает *отмеченным* словом (курсивом), здесь же рядом в 54-й строфе уже является не-курсивом как просто сама реальность: «Хандра ждала его на страже...». И так постоянно в тексте романа: «В своей одежде был педант И т о, ч т о м ы н а з в а л и франт» (I, 25). Но: «Сей Грандисон был славный франт...» (II, 30), «Кто в двадцать лет был франт иль хват...» (VIII, 10). (В примечании же к слову *dandy* сам «франт» является объясняющим словом). Какое-либо слово — чаще всего актуальное, «модное» [89], — в каком-либо месте романа отмечено, обособлено и тем самым как бы отделено от своей реальности в качестве нетождественного самой реальности *слова* (подано как бы в кавычках или курсивом), которое в «энциклопедии русской жизни» как

---

[88] Ср. в письме Пушкина (черновом) конца 1822 г.: «Ты конечно б извинил мои легкомысленные строки, если б знал, как часто бываю подвержен так называемой хандре» (13, 53).

[89] «Недаром один из самых характерных эпитетов в «Онегине» — *модный*, принимающий здесь часто оттенок позднейшего европейского термина moderne, «модернизма», в смысле заостренной и сгущенной современности» (*Леонид Гроссман.* Борьба за стиль. М., 1927, стр. 117).

бы тем самым рассматривается как тоже предмет, реальность, наряду с тем предметом, реальностью, которую слово обозначает; в других же местах романа оно сливается со своей реальностью. Дистанция между словом и реальностью демонстрируется и тут же снимается.

«На модном слове *идеал* Тихонько Ленский задремал» (VI, 23). Но это модное слово, которое здесь показано нам как вещь, в романе живет как смысл, переходит из одного стилистического контекста в другой, из чужого опустошенного и смешного слова становится содержательным и наполненным *своим* для автора словом. Сравним: «Один какой-то шут печальный Ее находит идеальной...»[90] (VII, 49). Но автор сам говорит: «Татьяны милый Идеал» (VIII, 51). И рядом: «Прости ж и ты, мой спутник странный, И ты, мой верный Идеал...» (VIII, 50). В лирических завершающих строфах это слово преобразуется в слово с заглавной буквы[91]. Самый процесс перехода слова из одного контекста в другой и наполнения новым содержанием показан в «Путешествии Онегина»: «И гордой девы идеал» (ср.: «Так я, беспечен, воспевал И деву гор, мой идеал» — I, 57) — «Мой идеал теперь — хозяйка...». С точки зрения вопроса о «переводах» в романе это очень интересное место. Собственно, единственное слово, которое здесь переходит у автора из прежнего («поэтического») в новый («прозаический») контекст — это «идеал»; оно переходит как бы без перевода, но зато рядом с ним особенно очевидным становится перевод на другой язык наполняющего его содержания, ближайшим образом — превращение «гордой девы» в «хозяйку».

Не только слова заметные, «модные» претерпевают в тексте подобные превращения — являются рядом курси-

---

[90] В черновой рукописи «идеальной» — курсивом (6, 458), который снят в печатном тексте и, таким образом, превращен в «интонационные кавычки» (термин М. М. Бахтина — см. «Слово в романе»): иной способ и как бы иная степень — неявная, но особенно действенная *стилистически* — выделения чужого слова в авторской речи романа.

[91] Так в пушкинских рукописях; в печатных изданиях осьмой главы (1832) и первом отдельном издании романа (1833) это написание не соблюдено. Академическое Полное собрание сочинений Пушкина восстанавливает написание по рукописи этого слова «Идеал» в последних двух строфах осьмой главы, равно как слов «Жизни», «Ее» в той же последней строфе.

вом, как именно слово, и не-курсивом, как прямо живая действительность этого слова:

...Что значат имянно *родные*.
Родные люди вот какие:...

(IV, 20)

Это ведь тоже своего рода «перевод» самого обыкновенного слова.

Отметим еще такой случай, где возведение простого слова (фразеологического сочетания) в курсив имеет некоторое сюжетное значение: «Хоть человек он неизвестный, Но уж конечно малый честный» (VI, 27). Эта рекомендация Онегина должна превратить «слугу француза Гильо» (VI, 25) в совершенно другое лицо, достойное быть его секундантом (поэтому в онегинской рекомендации русское звучание и написание слуги-француза переводится на язык оригинала: «Вот он: мой друг, monsieur Guillot»). Через несколько строк этот новый персонаж — словесный фантом — уже ведет самостоятельное существование: «Зарецкий наш и *честный малой* Вступили в важный договор». Повторенное курсивом, онегинское определение как бы возводится в новую степень, объективируется из языка Онегина как бы во вне, в словесное амплуа человека (которое присоединяется в мире романа к другим подобным образованиям, например, к словесным маскам самого Онегина — «почетный гражданин кулис», «забав и роскоши дитя» или после «мудрец пустынный» и пр.).

Действительно, в Пушкине, «как в лексиконе», по замечательному слову Гоголя[92]. Повторим то, что мы говорили выше: поэтический мир романа и его стилистическая лаборатория едины в пушкинском тексте; стилистические проблемы, противоречия, размежевания смешиваются и совмещаются с самой жизнью героев романа. Говоря о взаимоосвещении стилей и языков эпохи («образов языков») в «Евгении Онегине», М. М. Бахтин подчеркивает, что, ‹конечно, это не отвлеченно лингвистическое взаимоосвещение: образы языков неотделимы от образов мировоззрений и их живых носителей — людей, мыслящих, го-

---

[92] «В нем, как будто в лексиконе, заключилось все богатство, сила и гибкость нашего языка» (*Н. В. Гоголь.* Полн. собр. соч., т. VIII. М.— Л., 1952, стр. 50).

ворящих и действующих в социально и исторически конкретной обстановке»[93]. Поэтому «энциклопедия» Пушкина или его «лексикон» — это *мир*, где различные «языки» и «слова» предстают не в своей обособленности и раздельности, как в лексиконе или энциклопедии[94], но в живых сочетаниях и непредвиденно складывающихся контекстах, в сознающей и говорящей действительности романа, которую выражает единая непрерывная и разностильная авторская речь.

В эпизоде развенчания героя Татьяной «словам» («Слов модных полный лексикон?..») противопоставлено *«слово»* как подлинная реальность, как правда: «Ужели *слово* найдено?» Заметим, что само *«слово»*, как слово, здесь выделено курсивом. Но что такое это искомое, проблематичное *слово*? Оно, конечно, не есть какое-либо «отдельное», в том числе и «простое», слово (или же группа слов, какой-то один стилистический ряд). Ведь речь идет о разгадке Онегина, что представляет существеннейшую проблему романа (но «пародия» — слово-разгадка Татьяны, в котором и подозревается в VII, 25 это *«слово»* — не является же последним и решающим словом об Онегине, не заканчивается же на нем разгадывание героя); речь идет о раскрытии действительности. Отвечающее подобной задаче «слово» — весь текст романа в стихах как целое, как структура. И верно направленное стилистическое расслоение текста могло бы приблизить нас к этому *слову* пушкинского романа.

6

Попытаемся рассмотреть стилистическую систему «Евгения Онегина» в действии, следя за развитием в тексте определенной темы.

Он пел поблеклый жизни цвет
Без малого в осьмнадцать лет.
(II, 10)

[93] «Вопросы литературы», 1965, № 8, стр. 89.

[94] Татьяна пытается в книге Мартына Задеки найти разгадку своего сновидения: «Татьяна в оглавленьи кратком Находит азбучным порядком Слова: бор, буря, ведьма, ель, Еж, мрак, мосток, медведь, мятель И прочая. Ее сомнений Мартын Задека не решит...» (V, 24). «Мечтанья страшного значенье» не открывается «азбучным порядком». Здесь словно показан «азбучный» принцип лексикона на фоне «живого» пушкинского лексикона — говорящего мира.

Это двустишие — типичная кода онегинской строфы,— завершает характеристику «песни» Ленского с переводом ее и самого «певца» в последней строке «на реальный язык». Механизм иронического переключения из «идеального» мира в «реальный» здесь очевиден. Вторая трезвая строка снимает и разрушает поэзию Ленского в первой строке; вторая строка относится к первой как реальность к иллюзии, как действительный человеческий образ Ленского (ср. «Красавец, в полном цвете лет» — II, 6) к его элегическому двойнику.

Можно было бы эту направленность в тексте — снижение, с расчленением в тексте (= мире) романа «реального» и «идеального» — определить как «анализирующую» силу пушкинского романа. Всякий читатель «Онегина» чувствует постоянное действие этой силы в тексте романа. В своем пределе эта направленность означает «снятие» разнообразных словесных (и жизненных — для субъектов этого слова) иллюзий или фантазий («элегических затей»), которые составляют немалую часть действительности романа и играют немалую роль в существовании его героев. Стилистические переводы с одного языка на другой «снимают» их один за другим, пушкинская ирония раздевает действительность до «простой основы». Вот пример снижающего и упрощающего перевода фразеологии Ленского; автор при этом сам является «переводчиком»:

Он мыслит: «буду ей спаситель.
Не потерплю, чтоб развратитель...
. . . .
Все это значило, друзья:
С приятелем стреляюсь я.

(VI,17)

Здесь стилистика Ленского подвергается переводу вся, без остатка («Все это значило, друзья»), просто снимается[95].

Подобная направленность в тексте романа соответствует программе заметки 1822 г. («О прозе»): «Зачем просто не сказать лошадь». «Просто» и значит «истинно». Но мы уже говорили выше, что дело обстоит значительно менее просто в романе в стихах. В заметке 1822 г. этой на-

[95] См. анализ этого примера у Ю. Лотмана («Структура художественного текста», стр. 52).

правленностью (сведение всякого выражения к «простому») исчерпывается строящаяся здесь стилистическая система. Иные способы выражения, «непростые» — «просто» рассматриваются как неистинные, бессодержательные, не имеющие реальности, подлежат развенчанию, снятию их «простым» переводом.

Подобная направленность в тексте «Онегина», однако, никак не является полной характеристикой этого текста. С этой направленностью соединяется в том же тексте направленность прямо противоположная: объединение, синтез всех «языков» и способов выражения, наряду с «простым» словом, в единое поэтическое бытие — «онтология» пушкинского романа. С этой противоположной точки зрения все иллюзии, все стилизации, все «слова» являются тоже реальностью и составляют «энциклопедию русской жизни», ее «лексикон» — сознающий и говорящий мир романа в стихах.

К «простому» решению сводят в романе разгадку его основного героя, сложность Онегина; такова отчасти разгадка Татьяны: «Ужели *слово* найдено?» (это слово — «пародия»). В «Альбоме Онегина» (который читала также Татьяна в рукописи VII главы) предлагалось (устами другой умной дамы) другое «простое» решение: «И знали ль вы до сей поры Что п р о с т о — очень вы добры?» (6, 615). Альбом Онегина не вошел в окончательный текст, но существенно появление этой формулы перевода — «просто» (в параллель с разгадкой Татьяны в соседних строфах VII главы) — по отношению к «странному» и загадочному герою; в последней главе эта формула снова возникает в ином варианте — как точка зрения пошлого «реализма», голос толпы: «Иль п р о с т о будет добрый малой, Как вы да я, как целый свет?» (VIII, 8). Однако «реальность» Онегина (человека — «фантазии», в истолковании Достоевского[96]) никак не может быть сведена к подобному «просто». Так и вся вообще реальность романа «Евгений Онегин», которая постоянно *сводится* к «простой правде» («прозе»), в то же самое время *не сводится* к ней.

Возвращаясь к Ленскому в двух последних стихах 10-й строфы II главы, мы почувствуем, что и эти стихи не исчерпываются снижением. В одном отношении, в самом

[96] «Любит фантазию, да ведь он и сам фантазия» (*Ф. М. Достоевский.* Собр. соч. в десяти томах, т. 10. М., 1958, стр. 451).

деле, элегический образ первой строки как поэтическая иллюзия сводится без остатка к простой реальности во второй строке. Но в другом отношении «настоящий», «реальный» Ленский не сводится к своему бытовому образу, но он совмещает свой юный румянец и «полный цвет лет» с элегическим «блеклым цветом» в своих мечтах и «песнях».

Подлинного, реального Ленского, с его реальным сознанием, дают эти два стиха как единство, где он присутствует и «субъективно», и «объективно»:

Он пел поблеклый жизни цвет
Без малого в осьмнадцать лет [97].

Двустишие очевидно членится внутри себя как отношение «идеального» и «реального», выражения и содержания. Но с этой направленностью «анализа» («гносеология» текста пушкинского романа) совмещается в то же время как бы обратная ей направленность синтеза — синтеза и того и другого образа Ленского, «поэтического» и «прозаического». В этом «онтологическом» плане и поэтическое *выражение* Ленским своей жизни является *содержанием* его жизни, самой его жизнью. Заметим, что между двумя нашими примерами снижающего перевода фразеологии Ленского на простой язык (II, 10 и VI, 17) есть существенное различие в построении. Во втором случае «переводчиком» выступает открыто сам автор («Все это значило, друзья») и тем самым в значительно большей степени просто снимает речь Ленского с ее способом выражения; эта речь как «чужая» отчетливо отграничена от авторской интерпретации. В завершающем двустишии II, 10 переключение совершается внутри авторской речи; «субъективное» и «объективное», таким образом, не разграничиваются в той форме, как в VI, 17, но *сопоставляются* как бы в составе единого бытия; и если в одном отношении «идеальный» образ первой строки снимается

[97] Эта кода 10-й строфы была найдена в окончательном тексте; в рукописях строфу заключают стихи, развивающие описание того, что Ленский «пел»: «И сень дубрав, где <он> встречал Свой верный милый Идеал» (6, 173, 560) — без стилистического переключения в другую реальность и на другой язык; таким образом, эта первоначальная концовка II, 10 еще не имела того завершающего и синтезирующего характеристику Ленского значения, которое возникло в окончательном тексте благодаря найденному здесь стилистически двусоставному построению коды.

во второй, то в другом отношении эти два образа *сосуществуют* в единстве этого двустишия.

Соотношение идеального и реального в этих строках неоднозначно; идеальное по-иному тоже реально. Вот почему образы поэтического сознания и стиля Ленского оказываются в разных «позициях» в разных местах авторского текста; все время меняется их реальное значение. Они изображаются «почти как вещь» [98] и безжалостно подвергаются «переводам»: «Так он писал *темно* и *вяло*». Но тотчас после этого приговора эта поэзия Ленского оживает в авторской речи — в сцене дуэли, где автор серьезно и прямо рассказывает о его гибели на языке его сознания: «Пробили Часы урочные: поэт...» (в рассказе автора реализуется элегия Ленского: «Приходит час определенный...»). «Идеальная» поэзия Ленского неожиданно *реализуется*, «переходит в жизнь»; и эта поэзия как таковая, с ее условным образным языком, превращается в прямую речь самого автора, рассказывающего о смерти младого певца и о нем скорбящего на его собственном («чужом» для автора) языке, с характерными наслоениями однородных перифраз: «Младой певец Нашел безвремянный конец! Дохнула буря, цвет прекрасный Увял на утренней заре, Потух огонь на алтаре!..» (VI, 31 — и далее, в 36-й строфе: «Увял!»)

Следующая, 32-я строфа представляет собой «контрапункт» двух несливающихся голосов, которые *на равных правах* ведут и слагают образ этой строфы:

Недвижим он лежал, и странен
Был томный мир его чела.
Под грудь он был навылет ранен;
Дымясь из раны кровь текла.

Первые два стиха приближены к стилистической зоне Ленского, второе двустишие — перевод этого созерцания на трезвый язык фактов. Но здесь эти два ряда не соотносятся так, как во многих других местах романа: как иллюзия к реальности. В этой картине действительной ранней смерти певца его осуществившаяся нежданно «песнь» становится такой же реальностью в авторской речи, как и трезвый рассказ о фактах. Автор серьезно и прямо ведет свою речь двумя голосами — «чужим» и «сво-

[98] *М. Бахтин.* Слово в романе.— «Вопросы литературы», 1965, № 8, стр. 86.

им» — и так он строит объемный образ гибели Ленского, принимая в свою авторскую речь его «субъективное» на равных правах со своим «объективным» и располагая в симметрии эти два плана.

Два варианта возможной судьбы Ленского венчают эту симметрию («Быть может, он для блага мира, Иль хоть для славы был рожден» — «А может быть и то: поэта Обыкновенный ждал удел»). Но эти две перспективы суть уже распадение цельного «субъективно-объективного» образа, *варианты, возможности* вместо *жизни*. Стороны, образующие двуединство строк,— «Он пел поблеклый жизни цвет Без малого в осьмнадцать лет»,— в том и другом варианте будущего пути выделяются «в чистом виде».

Мы уже говорили выше (по поводу слов Онегина: «Я выбрал бы другую, Когда б я был как ты поэт») о том, что *возможности* обладают особого рода реальностью в романе Пушкина. В словах Онегина, например, угадывается судьба, остающаяся возможностью, угадываются идеальные отношения, с которыми не совпадает осуществляющаяся судьба Онегина и Татьяны. Но эти идеальные отношения являются в ином плане романа самой глубокой (скрытой) реальностью их отношений. Мы наблюдаем, читая текст, как действие романа продвигается среди многих возможностей, потенциальных вариантов, которые в ходе повествования непрерывно автором намечаются вокруг осуществляющегося сюжета [99]. Возможности не сбываются или,

[99] Например, иронический вариант, но он отвечает скрытой в элегике Ленском возможности «возвышенного» поэта (отражение Кюхельбекера в Ленском, исследованное Ю. Тыняновым. Весьма интересна в этой связи характеристика Кюхельбекера в письме Баратынского Н. В. Путяте от начала 1825 г.: «Человек вместе достойный уважения и сожаления, рожденный для любви к славе (может быть, и для славы) и для несчастия» (*Е. А. Боратынский.* Стихотворения. Поэмы. Проза. Письма. М., 1951, стр. 477). Замечательно это текстуальное предвосхищение будущей пушкинской формулы возможной судьбы Ленского в высоком ее варианте; VI глава «Онегина» создана в 1826 г., и Пушкин наверное не мог знать этого письма Баратынского):

Поклонник славы и свободы,
В волненьи бурных дум своих,
Владимир и писал бы оды,
Да Ольга не читала их.
(IV, 34)

Эта форма сослагательного наклонения постоянно работает в тексте романа в стихах.

наоборот, сбываются неожиданно. Татьяна произносит: «А счастье было так возможно...» — в то время когда уже стала действительностью другая возможность, когда-то ею отклоненная: «Была бы верная супруга...» [100] (ср. «Я буду век ему верна»).

Через рассмотрение *вариантов* какой-либо возникающей ситуации происходит композиционное развертывание романа. Возьмем для примера III главу. Для Татьяны все герои романов «В единый образ облеклись, В одном Онегине слились» (III, 9). Но следом за этим отдельно рассматриваются старый нравоучительный роман (III, 11) и новый романтический (III, 12); двум этим типам романа соответствуют две романические ипостаси Онегина в воображении Татьяны: «милый герой» (III, 10) и «модный тиран» (III, 15); два эти образа развиваются в письме Татьяны именно как варианты, предполагаемые возможности: «Кто ты, мой ангел ли хранитель, Или коварный искуситель...», или впоследствии, в эпизоде развенчания: «Созданье ада иль небес, Сей ангел, сей надменный бес...» (VII, 24). Разгадывание Онегина происходит обычно в романе в этой форме раскладки противоположных вариантов решения как проявлений какой-то единой (загадочной) сущности. Это в высшей степени характерное для «Евгения Онегина» построение текста — рассмотрение вариантов ответа (в форме «Или...— ли...») с точки зрения основного вопроса, который в разных местах романа определяется формулами «и вправду», «на самом деле», «и впрям»:

Он молча поклонился ей;
Но как-то взор его очей
Был чудно нежен. О т т о г о л и,
Что он и в п р а в д у тронут был,
И л ь он, кокетствуя, шалил,
Невольно л ь , и л ь из доброй воли,
Но взор сей нежность изъявил:
Он сердце Тани оживил.

(V, 34)

---

[100] Значение этих слов (как и слов Онегина: «Я выбрал бы другую...») как таких, в которых «намеком... оживляется другая линия романа», которые «как бы невзначай обнажают истинную линию романа», было чутко отмечено Л. С. Выготским в его очень интересной, при ее краткости, интерпретации «Евгения Онегина» (*Л. С. Выготский*. Психология искусства. Изд. 2-е. М., «Искусство», 1968, стр. 285—286).

(Между прочим, заметим, что когда Достоевский говорит о решении Татьяны: «она разгадала»[101],— он игнорирует *предположительную и вопросительную* форму этой разгадки в строфах VII, 24—25. Между тем подобный проблемный вопрос и разные варианты ответа под этим знаком вопроса — это у Пушкина форма раскрытия героя и способ его характеристики; Онегин по преимуществу *под вопросом* в романе).

Рассмотрение двух наличных в литературе типов романа в III, 11—12 разрешается в 13-й строфе: «Друзья мои, что ж толку в этом?» Сам автор выбирает третий путь — «смиренной прозы»,— а чувствительный и романтический варианты европейского романа становятся в мире пушкинского романа моделями разных интерпретаций Онегина как «героя». В дальнейших строфах III главы по поводу письма Татьяны опять возникает сопоставление вариантов, при этом снова каждый из двух противоположных типов женского поведения, с которыми сопоставляется поведение Татьяны, развернут в отдельной строфе (22: «Я знал красавиц недоступных, Холодных, чистых как зима...» — 23: «Среди поклонников послушных Других причудниц я видал...»[102]), следующая же, 24-я строфа разрешает ситуацию («За что ж виновнее Татьяна?»), оставляя «красавиц» и «причудниц» как бы по обе стороны от особого случая Татьяны. Так продвигается повествование: в известных пунктах возникновения ситуации раскрывается веер возможностей, намечаются варианты, среди которых прокладывает себе дорогу действие. Это похоже на то, как в последней главе описано забвенное состояние героя романа: «А перед ним Воображенье Свой пестрый мечет фараон» (VIII, 37); в черновике это было нагляднее обозначено как раскладка случаев в воспоминаниях о проигранной жизни: «Виденья быстрые лукаво Скользят налево и направо...» (6, 519). Обычный путь построения ситуаций в романе — это именно *два* варианта, падающие «налево и направо» от некоей сюжетно-композиционной оси.

---

[101] *Ф. М. Достоевский.* Собр. соч. в десяти томах, т. 10, стр. 448.

[102] Два подобных женских типа были уже рассмотрены в первой главе и тоже в форме раскладки вариантов в двух соседних 42-й и 43-й строфах: «Причудницы большого света!..» — «И вы, красотки молодые...». И тех и других оставил Евгений.

Вспомним уже рассматривавшиеся примеры: два разнонаправленных стилистических образа какой-либо реальности наводят на самую эту реальность, не заменяя ее; два полюса выражения строят словно бы некое поле, «некоторую рассеянную область» [103], в которой как бы помещается «самая» реальность.

Два варианта возможной судьбы Ленского — вновь займемся ими — взаимно уравновешены. По смыслу построения этих строф VI, 37 и 39 (при пропущенной 38) нельзя предпочесть один из этих двух вариантов другому как «более возможный», «более реальный». Любопытно, что, совершая такое предпочтение, Белинский и Герцен выбрали разные варианты [104]. Позднее, вслед за Белинским в критике стали предпочитать второй, бытовой путь как «реалистический» [105], что означало, однако, отождествление «реальности» пушкинского романа с тем ее сниженным образом, что предлагается в этой картине судьбы «поэта»: «Узнал бы жизнь на самом деле, Подагру б в сорок лет имел, Пил, ел, скучал, толстел, хирел». Формула «жизнь на самом деле», кажется, может быть основанием для такого предпочтения, однако вряд ли можно принять ее как прямое пушкинское решение вопроса, это скорее именно вариант ответа на этот вопрос, который не раз возбуждают в романе подобные формулы: «и впрям и в самом деле», «и вправду». (Эта «жизнь на самом деле» в VI, 39 соотносится с «пошлым» полюсом амбивалентной речи о человеческой жизни, в которой смешиваются голос автора и голос толпы: «Блажен, кто с молоду был молод...» — «Но грустно думать, что напрасно...» — VIII, 10—11; это

---

[103] *Ю. М. Лотман.* Структура художественного текста, стр. 321.

[104] «Мы убеждены, что с Ленским сбылось бы непременно последнее» (*В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. VII, стр. 472).

Герцен, напротив, описывает «реальных» Ленских в их собственном «поэтическом» духе: «Эти отроки — искупительные жертвы — юные, бледные, с печатью рока на челе, проходят как упрек, как угрызение совести... Поэт видел, что такому человеку нечего делать в России, и он убил его рукой Онегина... Пушкин сам испугался этого трагического конца; он спешит утешить читателя, рисуя ему пошлую жизнь, которая ожидала бы молодого поэта» (*А. И. Герцен.* Полн. собр. соч., т. VII, стр. 205, 206).

[105] См. *Г. А. Гуковский.* Пушкин и проблемы реалистического стиля, стр. 235—239.

один из самых характерных примеров «рассеянной» точки зрения в тексте «Евгения Онегина».) Перед намп, повторим, *возможности, варианты* несбывшейся жизни Ленского, представляющие собой распадение целостного двуединого его образа («Он пел поблеклый жизни цвет Без малого в осьмнадцать лет»); но поэтому и невозможно выбрать один из этих путей как «более вероятный», «реальный»; построение этих строф VI, 37 и 39 не дает для этого оснований.

У автора два варианта даны на равных правах, и противоречие их завершается (в VI, 40) нейтрализующим заключением, возвращающим нас на почву фактов и оставляющим все в возможностях:

Но что бы ни было, читатель,
Увы, любовник молодой,
Поэт, задумчивый мечтатель,
Убит приятельской рукой!

«Сложное движение разрешается, синтезируется» в этих строках [106].

---

[106] *Л. Я. Гинзбург.* К постановке проблемы реализма в пушкинской литературе.— «Временник Пушкинской комиссии», 2. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1936, стр. 397. Этой статье принадлежит заслуга плодотворной постановки проблемы пушкинского реализма в литературоведении 30-х годов. Л. Я. Гинзбург останавливалась на некоторых работах тех лет, в которых «двойственное» строение текста «Онегина» понималось как непреодоленная Пушкиным двойственность сосуществования романтизма и реализма в его стиле («Романтически-мечтательный вздох лирических отступлений завершается чаще всего резко реалистической концовкой»). Так понимались и строфы о гибели Ленского: как внешняя двойственность двух голосов «поэта и прозаика, романтика и реалиста»; «Евгений Онегин», с этой точки зрения, создан на основе «двух отношений к действительности». Реализм при этом усматривался на «сниженном», «прозаическом» полюсе («резко реалистическая концовка»).

В противоположность этому механическому рассечению пушкинского текста Л. Я. Гинзбург видела в «Онегине» «одно отношение к действительности», *внутреннюю* двойственность пушкинской речи, выражающей *внутреннее строение* мира пушкинского романа. В самом деле, существенное и весьма принципиальное различие, приписывать ли «романтический» элемент романа непреодоленному романтизму Пушкина, или же романтизму самой действительности романа, составляющему реальный слой в этой стилистически многослойной действительности «Онегина».

Но сложное движение продолжается в следующих строфах (заключительных строфах VI главы) с переключением из сферы героев в собственную сферу автора романа (из «действительности героев» в «действительность «я» [107]) и с развитием в этом контексте «я» той же темы, которая связана в романе героев с изображением жизни и смерти Ленского:

Мечты, мечты! где ваша сладость?
Где, вечная к ней рифма, *младость*?
Ужель и вправду наконец
Увял, увял ее венец?
Ужель и впрям, и в самом деле,
Без элегических затей,
Весна моих промчалась дней,
(Что я шутя твердил доселе)?

(VI, 44)

Эта лирика «я» непосредственно выходит из лирики по поводу участи Ленского. В собственной жизни автора тоже «и впрям, и в самом деле» осуществляется то, что было лишь элегическими затеями. Элегическая строка (автоцитата из лицейского стихотворения 1816 г.) переводится

Л. Я. Гинзбург при этом считала, что единство противоречия во внутренне двойственном тексте «Онегина» осуществляется как романтическая ирония. Этот вопрос о соотношении романтической иронии и иронии пушкинской, управляющей стилистическими переключениями в романе в стихах,— исключительно интересен; но он требует самостоятельного большого исследования. Позволим себе лишь высказать предположение, что, при реальной и очень существенной *параллели*, которую представляет пушкинская ирония романтической, в целом строение той и другой — различно. В романтической иронии точки зрения, языки и стили взаимно друг друга снимают как вполне относительные; «каждая из систем релятивна, но выход за их пределы есть выход в пустоту» (*Ю. М. Лотман*. Художественная структура «Евгения Онегина».— «Ученые записки ТГУ», вып. 184, Тарту, 1966, стр. 17). В тексте «Онегина» выход за границы точек зрения, языков, стилистических систем не есть выход в пустоту,— но в некую непрерывно ощущаемую *полноту*.

На полный образ реальности наводит, в частности, постоянная формула пушкинского романа (обычно она разрешает раскладку жизненно-стилистических вариантов): «Но что бы ни было, читатель...», «Но наш герой, кто б ни был он...» (III, 10), «Кто б ни был ты, о мой читатель...» (VIII, 49).

[107] О различии этих «действительностей» в «Онегине» см. в нашей статье «Форма плана» («Вопросы литературы», 1967, № 12)..

и разрушается в следующей строке обнажением механизма, демонстрацией рифмы. Это, мы знаем, прозаический ход поэзии Пушкина (стихи показываются как стихи, с «прозаической» точки зрения); формалистически очень легко свести значение этого хода к «обнажению приема», раскрытию «лаборатории». Но Пушкин в самых этих строках лишает силы подобное объяснение. Поэт не из лаборатории рассматривает рифму «младость», но из своей зрелой жизни; вместе с рифмой он рассматривает «и впрям» свою молодость. Снятие поэтической иллюзии парадоксальным образом совпадает с отождествлением поэзии и действительной жизни поэта. Традиционную рифму он подвергает анализу с точки зрения основного, не раз возникающего в романе вопроса: «Ужель и впрям, и в самом деле?» Элегические затеи под этим взглядом рассыпаются на рифмы и превращаются в «вещь». Однако это условное, «нереальное» содержание *реализуется* «без элегических затей»; на этом открытии строится стилистически эта строфа: «Ужель и вправду наконец Увял, увял ее венец?» В том-то и дело, что *вправду увял венец*, что в переводе на простой язык означает: «Ужель мне скоро тридцать лет?» И здесь тоже простой язык парадоксальным образом и отрицает, снимает условный «поэтический» язык, и в то же время как бы его подтверждает, объединяется с ним в единое поэтическое бытие в *единстве авторской речи*, внутри которой они в то же время ясно разграничены и сопоставлены как «поэзия и действительность».

С завершающими строками «Евгения Онегина» совпадает и завершение темы, развитие которой в тексте романа хотели мы проследить:

Блажен, кто праздник Жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина,
Кто не дочел Ее романа
И вдруг умел расстаться с ним,
Как я с Онегиным моим.

(VIII, 51)

Итак, роман, у истоков которого было выступление против перифрастического стиля как такового (заметка 1822 г. о прозе), завершается — не иронически, но серьезно — классической перифразой — метафорой жизни как

праздника, причем традиционная «завершающая сила поэтизмов» [108] здесь действует в полной мере. Образ «поэтического бокала», казалось бы, здесь же, в романе, снимается: «И в поэтический бокал Воды я много подмешал» [109] («Путешествие Онегина»). Однако мы видим, что в завершающих строках всего романа он возрождается в своей поэтической убедительности и в расширенном значении («бокал» самой Жизни на ее празднике). В последних строках «Онегина» воспроизводится вновь уже многократно «проигранная» и, казалось, уже исчерпанная в поэзии Пушкина традиционная ситуация; вспомним стихотворение 1817 г. [110] («Кривцову»):

Пусть остылой жизни чашу
Тянет медленно другой;
Мы ж утратим юность нашу
Вместе с жизнью дорогой...

В последней строфе романа (1830) мы находим вариацию этого именно мотива. Однако посмотрим, какова эта вариация и что ее отличает от стихотворения 1817 г.

Прежде всего обратим внимание на различия поэтического времени в том и другом тексте. В *будущем* времени в раннем стихотворении говорится о том, о чем произносится как об *уже совершившемся* в заключительных строках романа («иных уж нет» в мире автора, в мире же самого романа Ленский подобным образом утратил юность вместе с жизнью дорогой, и как раз ему было столько же лет, сколько Пушкину в стихотворении 1817 г.— «без малого в осьмнадцать лет»; наконец, расставание автора со своим романом и со своим героем в этой «катартической строфе» [111] уподобляется расставанию человека с жизнью). В легких хореических строках стихотворения 1817 г. выражена ситуация, еще предшествующая опытам жизни, субъект этих строк не только их не знает, но и не хочет

---

[108] «Поэтическая фразеология Пушкина», стр. 133.

[109] Черновой вариант: «Я много прозы подмешал» (6, 489, 502).

[110] В автографе, датированном декабрем 1817 г., две последние строки из цитируемых нами читаются иначе: «Лучше вдруг зарю мы нашу Сменим ночью гробовой» (2, 529). Стихотворение здесь озаглавлено: «К Анаксагору». В окончательной редакции под заглавием «Кривцову» опубликовано в «Стихотворениях А. Пушкина», изд. 1826, с датой: 1819.

[111] *Л. С. Выготский.* Психология искусства, стр. 287.

знать; самое представление об этих опытах передано в отталкивающем образе остылой чаши, которую тянет *другой*. «Блажен» в заключительных строках «Онегина» произносится с точки зрения человека, уже эти опыты пережившего, с точки зрения *«другого»* — можно сказать, того другого, который «тянет» остылую чашу, в которую сам он уже воды подмешал. Сам поэт изменился со временем; и «блажен» его относится как бы к субъекту стихотворения 1817 г. и его неотягощенному ощущению жизни еще до самой жизни.

Традиционный эпикурейский мотив, таким образом, воспроизводится с новой точки зрения, осложненной опытом жизни. В нем нет уже прежней «легкости»: ведь автор теперь говорит не о той условной поэтической смерти, которая в раннем его стихотворении изображалась заранее (в условном будущем времени) как «легкое» событие,— но о том, что «иных уж нет» в самом деле; он поминает тех, в чьей судьбе *реализовалась* традиционная ситуация. И традиционная фразеология из «легкой» становится здесь «высокой» [112], поэтому слово «Жизнь» религиозно повышено Пушкиным в этих последних строках романа («праздник Жизни», «Ее романа» [113]).

В поэтической «онтологии» романа в стихах, таким образом, получает свое оправдание и снимаемая в тексте того же романа традиционная фразеология.

В рукописи строка «Бокала полного вина» первоначально была: «Фиалов яркого вина» (6, 636).В тексте романа слово «фиал» встречается в V, 32: «За ним строй рюмок узких, длинных, Подобно талии твоей, Зизи, кристал души моей, Предмет стихов моих невинных, Любви приманчивый фиял, Ты, от кого я пьян бывал!» Зизи — Евпраксия Вульф из Тригорского, и эти строки V главы даны как бы в стилистической зоне Языкова (которую освещает при этом пушкинская ирония), с которым Пушкин сходился в Тригорском в 1826 г., когда сочинялась V глава; в этом

---

[112] Образ жизненной чаши в традиционной поэтической фразеологии имел два аспекта, связанные с разными традициями: «высокий», восходивший к церковной книжности, и «легкий», связанный с эпикурейским представлением о жизни — празднике, пире, и восходящий к западной, светской традиции (см. «Поэтическая фразеология Пушкина», стр. 152, 331).

[113] См. фотоснимок беловой рукописи последней строфы (6, 636).

контексте рядом стоят вино, поэзия и любовь [114]. Возможно, замена «фиалов» на «бокала» в последней строфе романа была призвана отделить от этого как бы языковского контекста пушкинский завершающий роман контекст, в котором вино Жизни — образ с гораздо более сложным стилистическим значением, обусловленным синтезом «поэтической» и «прозаической» точек зрения в этих завершающих стихах. С одной стороны, поэтичность этого образа повышена по сравнению с «легкой» семантикой «хмеля» [115], но в то же время «прозаическая» точка зрения автора романа «подмешана» к этой истинной поэтичности — можно сказать, «подмешано» то «похмелье», с которого начинается элегия «Безумных лет угасшее веселье», написанная в Болдине за семнадцать дней до последней строфы «Евгения Онегина» [116].

Но к преобразованному традиционному образу подключается в последних онегинских строках вторая ступень сопоставления:

> ...Кто не дочел Ее романа
> И вдруг умел расстаться с ним,
> Как я с Онегиным моим.

Этот образ самой Жизни как поэтического произведения, как обнимающего все бытие романа, распространен в романтизме [117]. У Пушкина здесь подобный образ приравнен, с одной стороны, традиционному поэтическому образу жизни-праздника, но, с другой стороны, вот этому

---

[114] «Мне весело воспоминать Сию поэзию во хмеле» (*Языков.* «А. С. Пушкину», 16 августа 1826 г.). Ответное пушкинское послание (28 августа) все построено на отождествлении поэзии Языкова с хмелем: «Она не хладной льется влагой, Но пенится хмельною брагой...» Ср. «Воды я много подмешал» о собственном «поэтическом бокале» несколько лет спустя (1829).

[115] Ср. образ жизненного хмеля со сложной точки зрения в позднем стихотворении Баратынского:

> Есть хмель ему на празднике мирском!

Здесь тоже поэт говорит *о другом,* хмель составляет *его* «забвенье».

[116] См. анализ связи поэтического и «прозаического» в этой элегии в кн.: *Д. Д. Благой.* Творческий путь Пушкина (1826—1830). М., 1967, стр. 483.

[117] «Ничего нет романтичнее того, что обычно именуется миром и судьбой. Мы живем в огромном (и в смысле целого и в смысле частностей) романе» (*Новалис.*— В кн.: «Литературная теория немецкого романтизма». Л., 1934, стр. 137).

самому пушкинскому роману, этому тексту, который сейчас кончается. В ступенчатом построении завершающей строфы «Евгения Онегина» совмещаются все планы бытия: жизнь и смерть совмещаются с романом и его окончанием, со снятием художественной иллюзии. Демонстрируя в конце романа этот конец, показывая границу своего произведения, автор выходит из своего романа не в «лабораторию», но в сферу романа Жизни, в сферу онтологическую. Образ романа Жизни здесь завершает ту тему «романа» в его отношении к жизни, которая в тексте романа Пушкина развита в целую сложную структуру. В этой иерархии темы «романа» в романе Пушкина можно отметить четыре плана: 1) «Ей рано нравились романы; Они ей заменяли все; Она влюблялася в обманы И Ричардсона и Руссо» (II, 29); «...но любой роман Возьмите...» (II, 23); «Страницы нежные романа...» (II, 24); 2) от подобного романа (который с точки зрения пушкинского романа может быть назван: «обман», «небылицы») существенно отличается чтение Онегина, которое Татьяне в VII главе откроет мир иной: «два-три романа» (только всего), где «современный человек Изображен *довольно верно*» (VII, 22); этот тип европейского романа («Адольф») соотносится ближе с пушкинским, но, конечно, не тождествен ему; 3) «наш роман»: сам «Евгений Онегин», как он является в собственном тексте; 4) наконец, расставание автора с этим «нашим» («моим») романом в завершающей «катартической» строфе уподоблено расставанию человека с романом Жизни; заглавные буквы в словах «Жизни» и «Ее» создают высокое представление об этом романе Жизни как чем-то, что превышает сейчас кончающийся роман «Евгений Онегин»; этот последний относится к роману Жизни так же, как жизнь одного человека относится к самой «жизни без начала и конца» (пользуясь словом другого поэта другой эпохи). Вызывающий споры вопрос о «завершенном» либо «незавершенном» характере пушкинского «Онегина» вполне разрешен — разрешен поэтически — этим сопоставлением «моего романа» с романом Жизни [118] в последних строках: первый сейчас кончается, и прямо показан этот конец,

---

[118] См. об этих двух романах в статье М. Л. Нольмана «Евгений Онегин» Пушкина как роман в стихах».— «Уч. зап. Ярославского и Костромского гос. пед. ин-тов», вып. 20, 1970, стр. 19, 21.

Онегин, хотя и «вдруг», «дорисован» [119]; второй представляет собою воистину «жизнь без начала и конца». И эта последняя введена в роман Пушкина как образ охватывающего его бытия, на фоне которого он является только отрывком, фрагментом «Ее романа»,— поэтому он и кончается «вдруг». Но в то же время этот сейчас кончающийся роман «Евгений Онегин» *как целое* соотносится с *целым* романа Жизни, и характер «конца» романа Пушкина («вдруг») воспроизводит незавершенность и бесконечность этого большего целого [120].

---

[119] Поэтому не имеют смысла разговоры и всяческие предположения о «дальнейшей судьбе» Онегина.

[120] В относящихся к 1835 г. набросках стихотворного ответа на предложение продолжить «Онегина» Пушкин пересказывает мнение друзей о неоконченности романа как чужую точку зрения: «Вы говорите справедливо, Что странно, даже неучтиво Роман не конча перервать...» (ср. набросок письма Плетневу от сентября 1835,— 16, 431). Но очевидно, что самого Пушкина занимает структура конца «Онегина», и сам он стремится выразить (передавая мнение друзей) его завершенно-незавершенный характер.

ПОВЕСТВОВАНИЕ В ПРОЗЕ

1

Как вся поэтическая работа Пушкина, его эволюция к прозе сопровождалась ясным самосознанием. Движению к прозе сопутствовала своеобразная «теория прозы», рассеянная не только в статьях и заметках (а также письмах), но и в самих стихах. «Унижусь до смиренной прозы», «Лета к суровой прозе клонят»: существенно то, что эти характеристики прозы высказаны стихом. «Собственной позиции проза еще не имеет — она воспринимается и оценивается на фоне стиха...» — писал Б. М. Эйхенбаум в статье «Путь Пушкина к прозе» [1]. «Суровая» или «смиренная» проза означилась как иное авторское лицо на фоне вольной авторской «болтовни» романа в стихах.

Исследователи отмечали теоретическую осознанность работы Пушкина над прозой. «Пушкин вплотную занялся прозой не раньше, чем вполне осознал, что она должна собой представлять и каков ее характер и цели... Мало найдется писателей, у которых теоретическое представление о литературе и практика находились бы в таком соответствии, как у автора «Повестей Белкина» [2]. Об этом же говорит недавний исследователь «Повестей Белкина» голландский литературовед Ян М. Мейер: «Что касается прозы, то здесь можно сказать, что теория предшествовала практике. Здесь Пушкин осознавал проблему, прежде чем пытался решить ее» [3].

Пушкинская теория прозы в самом деле словно рисует некоторое «лицо». Определения прозы у Пушкина — это эпитеты, в которых общие признаки прозы едины с ее «характером», ее «индивидуальностью». В эпитетах общие признаки воплощены и как бы олицетворены. В заметке

[1] *Б. Эйхенбаум.* Литература. Л., 1927, стр. 6.

[2] *А. Лежнев.* Проза Пушкина. Изд. 2. М., 1966, стр. 20, 21.

[3] *Jan M. Meijer.* The Sixth Tale of Belkin.— «The Tales of Belkin by A. S. Puškin», 1968. Mouton, The Hague, p. 111.

1822 г. о прозе она еще в большей степени определяется общими признаками («точность и краткость», «требует мыслей и мыслей», «изъяснить просто вещи самые обыкновенные»), но постепенно характеристики прозы перерастают в своего рода «психологическую характеристику», «образ», «портрет». Такой эпитет, как «простая», у Пушкина конкретнее и живее обобщенного признака простоты — в сочетании, например, с другим эпитетом прозы — «нагая»: Пушкин говорит о «прелести нагой простоты» (11, 344), о «простодушной наготе летописи» (11, 121). «Характер» прозы, в разных его аспектах, рисуют такие эпитеты, как «хладнокровная проза» (в противопоставлении «восторгу поэзии» — 13, 243), наконец, два основных определения прозы, высказанных в тексте романа в стихах: «смиренная» и «суровая». Различные до противоположности, эти два эпитета сами по себе способны образовать оппозицию[4], но они совмещаются парадоксально в характере пушкинской прозы, составляя тот и другой в своем контексте оппозицию его «поэтическому» лицу («Фебовым угрозам» в одном случае и «шалунье рифме» в другом). При этом на месте «смиренной прозы» может возникнуть в таком же контексте «презренная проза»: этот вариант был в беловой рукописи третьей главы «Евгения Онегина» («Унижусь до презренной прозы» — 6, 578) и в черновой статье о «Борисе Годунове»: «в некоторых сценах унизился даже до презренной прозы» (11, 67). Два эти «рифмующихся» таким образом эпитета, взаимозаменяемых в одинаковом контексте. определяют одно и то же качество прозы, но с двух прямо противоположных точек зрения. В характере пушкинских определений прозы и «проза-мякина» (15, 29).

Наконец, поэта к прозе клонят «лета». Литературная эволюция совершается как природный процесс, она вмещается в естественные границы человеческого существования автора. Так, в «Онегине» мы наблюдаем, как роман растет и зреет вместе с личностью самого поэта. Пушкин любил в одинаковых терминах говорить о течении собственной жизни и о развитии своего творчества. Так, в 1825 г., в середине пути, он отзывался о своих первых поэмах: «Руслан молокосос, Пленник зелен» (13, 244), а в поразительном письме Н. И. Кривцову в феврале 1831 г., нака-

---

[4] Ср. в «Моей родословной»: «И присмирел наш род суровый».

нуне женитьбы, он высказывал свое зрелое созерцание жизни: «Будущность является мне не в розах, но в строгой наготе своей» (14, 151). Но такова же формула пушкинской прозы. Таким образом, от «Руслана» до поздней прозы — творческий цикл, который сам автор приравнивает циклу своей человеческой жизни. Как естественно из поэмы и лирики Пушкина образовался роман в стихах, так же естественно в лоне романа в стихах зарождается проза. Таким образом, закономерная эволюция форм пушкинского творчества являет как бы процесс изменения авторского лица.

Итак, пушкинские эпитеты прозы дают в самом деле очерк его теории прозы, не сухо-терминологической, но органической, «живой», конкретно-чувственной теории: «простая», «суровая», «нагая», «смиренная» — эти эпитеты возникают на фоне другого, более вольного, «гордого» и блестящего поэтического лица; эти характеристики прозы у Пушкина существуют не сами по себе, выражая ее безотносительные, твердые качества, но они выражают самый момент отношения, перехода, изменения лица. В «Онегине» и «прозаических» поэмах нам прямо показывается, как отношение это возникает внутри стиха:

В последних числах сентября
(Презренной прозой говоря)...

«Прозаическое» начало фразы как бы отстраняется стихотворной речью и демонстрируется как материал (вместе со всем остальным «прозаическим» материалом поэмы), владеет же материалом и организует его стихотворная речь.

В романе в стихах (на фоне которого прежде всего определяется пушкинская проза) композиционной осью является всеобъемлющий образ «я». Говорят о лирических отступлениях «Евгения Онегина». Однако можно сказать, что речь от «я», речь в первом лице, здесь не отступает от главного в сторону, но обступает со всех сторон то, что можно назвать романом героев; роман в стихах открыто не равен роману героев [5]. Мир героев охвачен миром автора, миром «я», мир героев как бы предопределен этой

---

[5] См. подробнее нашу статью «Форма плана» — «Вопросы литературы», 1967, № 12.

лирической энергией и является ее функцией: *мой* роман и *мой* Евгений — таково основополагающее композиционное отношение «Евгения Онегина». «Я» «Онегина» принадлежит не сфере «лирических отступлений», но составляет универсальную лирическую предпосылку эпоса третьих лиц, представляет собой действительное лирическое *начало* романа в стихах.

Это *начало* на первом плане и в «Домике в Коломне»:

Я живу
Теперь не там, но верною мечтою
Люблю летать, заснувши наяву,
В Коломну, к Покрову — и в воскресенье
Там слушать русское богослуженье.

Действительность, «проза», «история», «домик в Коломне» — выплывают из лирики «я», одновременно из его личных житейских воспоминаний и из его профессиональных забот и экспериментов («Четырехстопный ямб мне надоел»). Повесть рассказана как бы свидетелем и в то же время сотворена у нас на глазах. Ведущее «я» открыто связывает своей активностью читателя с происшествием и участниками:

Читатель, новая знакомка в а ш а,
Простая, добрая м о я Параша.

Композиция лиц, связанных через «я», как и в «Онегине» [6].

В произведении пушкинской прозы «начало» иное — и в более общем, и в буквальном смысле. Известно, как пушкинские начала (первые фразы) впоследствии оценил Тол-

---

[6] Н. Я. Берковский, сравнивая «Домик в Коломне» и «Повести Белкина», говорит о «циркуляции лиризма» от автора к нам, читателям, и к самому анекдоту: «В этой повести, написанной стихами, лирическая почва хорошо видна — гадательность, нетвердость фабулы, ее колебания между былью и небылицей свидетельствуют, что повесть продиктована лирическим воображением, вольным, играющим, несколько небрежным к тому, через какие именно факты внешнего мира оно будет выражено. В «Повестях Белкина» не так — фабула в них существует как нечто непреложное, от автора независимое» (*Н. Я. Берковский.* О «Повестях Белкина».— В кн. *Н. Берковский.* Статьи о литературе. М., 1962, стр. 285).

стой; первая фраза пушкинской прозы всегда начинает с самой действительности, с объекта, с повествования [7]. Это та самая прозаическая фраза, которую в «Графе Нулине» на своем фоне демонстрировал стих: «В последних числах сентября» — однако теперь она продолжается «прозой» и вводит в свой собственный мир, а не вставлена как обрывок в другой для нее, стихотворный мир (другой, хотя эмпирически, по материалу как раз «презренная проза»). Вспомним начала «повестей Белкина»: «В одной из отдаленных наших губерний...», «В конце 1811 года, в эпоху нам достопамятную...», «Мы стояли в местечке ***». Пространственные границы прозы почти совпадают с границами изображенной действительности, события, повествования. Собственное единство мира, рассказа, события, без авторского «я» как всеобъемлющего начала и предпосылки,— единство пушкинской прозы. Это и есть ее смиренное лицо, подчинившееся действительности и простому повествованию, отрешившееся от своего «первого лица» как «начала».

Вяземский так очертил характер пушкинской прозы: «Рассказ везде живой, но обдуманный и спокойный, может быть, слишком спокойный. Сдается, что Пушкин будто сторожил себя; наложенною на себя трезвостью он будто силился отклонить от себя и малейшее подозрение в употреблении поэтического напитка. Прозаик крепко-накрепко запер себя в прозе так, чтобы поэт не мог и заглянуть к нему. Впрочем, такое хладнокровие, такая мерность были естественными свойствами дарования его, особенно, когда выражалось оно прозою...

В лирических творениях своих поэт не прячется, не утаивает, не переодевает личности своей... Там, где он лицо постороннее, а действующие лица его должны жить собственною жизнию своею, а не только отпечатками автора, автор и сам держится в стороне. Тут он только соглядатай и сердцеиспытатель; он просто рассказчик и передает не свои наблюдения, умствования и впечатления» [8].

---

7 За одним исключением — «Станционный смотритель», начатый монологом (на котором мы остановимся ниже).

8 *П. А. Вяземский.* Взгляд на литературу нашу в десятилетие после смерти Пушкина.— Полн. собр. соч., т. II. СПб., 1879, стр. 375, 378. Характеристика Вяземского непосредственно относится к «Истории Пугачевского бунта», но очевидно выходит за эти пределы как характеристика общих свойств пушкинской прозы.

Эта характеристика — в духе пушкинских эпитетов прозы. Отмечен ее «суровый» характер, ограничение личности, «утаенной» и «переодетой», «запертой» в прозе, в объективных границах рассказа, события.

Конечно, все это не означает и вправду отказа поэта от собственной личности. Личности Пушкина столько же в прозе, сколько и в лирике. «Сокращение» («редукция») в прозе авторского «первого лица», конечно, не есть редукция автора, хотя бы сколько-нибудь «уменьшение» («ослабление») его участия или присутствия; в прозе не меньше Пушкина, чем в «Онегине». Развивается образ автора, меняется *образ лица*. Вяземский как раз подчеркнул активность автора, усилие поэтической воли, которое нужно, чтобы сокрыть лицо: прозаическая аскеза, «наложенная на себя трезвость». Поэтому за видимым опрощением творческой личности таится новое ее усложнение, новая сложная композиция смирения перед миром и погружения в мир.

Но в «прозаическом» этом мире у Пушкина начинают звучать другие «первые лица», отдельные от него. Мы цитировали уже начала белкинских повестей»: «М ы стояли в местечке ***»; «... в эпоху, н а м достопамятную...»; «В одной из отдаленных н а ш и х губерний...» Объективный рассказ, однако, окрашен личным присутствием и субъективным тоном, чьим-то первым лицом; но это лицо всецело внутри рассказа; это лицо, принадлежащее миру повествования, как ему принадлежит рассказчик, ведущий повествование. После романа в стихах «смиренная проза» начинает с отказа от единого всеобъемлющего авторского «я», составлявшего универсальную лирическую предпосылку всего эпического в «Онегине». В прозе это универсальное «я» словно бы редуцировано, и проза Пушкина наполняется голосами от разных «я» других и чужих: «Ты, конечно, милая Сашенька, удивилась нечаянному моему отъезду в деревню». «Участь моя решена. Я женюсь...» «4 мая 1825 г. произведен я в офицеры...» «Если бог пошлет мне читателей...» «Читая «Рославлева», с изумлением увидела я...» «Я начинаю помнить себя с самого нежного младенчества...» «Цезарь путешествовал, мы с Титом Петронием следовали за ним издали». Все это опять — прозаические начала, первые фразы. Множественные, разнообразные «я» (женские, как и мужские) начинают сразу из мира, без авторской предпосылки. Их словно осво-

бодила редукция одного всеобъемлющего авторского «я», и они говорят самостоятельно, как не могли бы в романе в стихах. Звучащий мир — непосредственно, сразу, в первой же фразе, свободно, «без автора».

Эти примеры взяты из незаконченной прозы: как бы само формирование мира прозы у нас перед глазами. В буквальном смысле это — «начала» прозы, без завершения. В «Повестях Белкина» — первом законченном прозаическом произведении Пушкина — звучащий мир многих и разных «я», рассказчиков и персонажей, которые говорят от себя,— этот мир уже обобщен и охвачен единством лица; структура целого более сложная, чем в прозаических фрагментах, «началах», а главное, создан сам образ целого в прозе. Но это объединяющее лицо — не пушкинское, а белкинское: это словно сама олицетворенная проза, ее собственное лицо. Оно посредничает между авторским «я» и миром живых эмпирических лиц. При этом объединяющий образ Белкина сам не является «первым лицом»; в повестях есть речь рассказчиков и действующих лиц и есть авторская речь, граница между той и другой неопределенна, ее невозможно провести точно, Белкин объединяет ту и другую речь, будучи им причастен обеим то ли как такой же наивный рассказчик, то ли как литератор-автор — без своей особой «белкинской» речи.

Пушкин сообщал Плетневу: «Я переписал мои 5 повестей и предисловие, т. е. сочинения покойника Белкина, славного малого»; «На днях отправил я тебе через Эслинга повести покойного Белкина, моего приятеля» (14, 186, 189). В прозе тоже не прерывается живая личная связь со своим произведением: мифический Белкин тоже «приятель», как был Онегин. Характерно, однако, что эти «мои» отношения с творчеством и персонажами («мой роман», «мой Евгений») в прозе вынесены «за скобки», за текст, и сохраняются в сопровождающих прозу личных признаниях в пушкинских письмах,— тогда как «Онегин, добрый мой приятель» был реальным внутренним отношением и воплощенной проблемой романа в стихах. В прозе это отношение редуцировано, однако оно не совсем исчезло; втайне мы чувствуем в прозаическом тексте Пушкина то, что ушло за текст (в открытом своем выражении), его лирическое отношение к своей эпической прозе. Мы чувствуем то же пушкинское лицо, что в «Онегине», но в ином отношении к миру, к «объекту», в новой метаморфозе.

Единство лица сохраняется в композиционных эволюциях и превращениях.

Ибо, если мир прозы не опосредован, как в «Онегине», авторским «я», то это, с другой стороны, и не мир, освободившийся вовсе от этой родственной связи, обособившийся сам по себе. Проза Пушкина в этом отношении отличается по типу от прозаической объективности иного, более позднего типа, с представлением о которой связывается имя Толстого. А. Лежнев заметил: «Важны оба обстоятельства: и то, что в стихах Пушкин гораздо богаче отступлениями, и то, что его проза почти никогда не бывает от них вполне свободна» [9]. Отступлениями А. Лежнев называет «выходы за непосредственные пределы повествования»; однако здесь, как и когда мы имеем дело с «Онегиным», более правильно говорить не об отступлениях; тот элемент романа в стихах, который «скрывается» в прозе, неточно было бы называть отступлениями. Но с этой поправкой замечание А. Лежнева метко; редуцированная «личная» связь с материалом таится в пушкинской прозе, она нам так же слышна, как редуцированный звук в языке. Пушкин начал художественную прозу попыткой романа, повествования в третьем лице; однако роман об арапе Петра Великого остановился на первых главах. Позднее в «Пиковой даме» Пушкин вновь обратился к «безличному» повествованию в третьем лице; но характер его в сравнении с первым опытом здесь изменился. Вот характерный процесс работы над началом «Пиковой дамы» — два черновых варианта начала:

1) «Года 4 тому назад собралось нас в П⟨етер⟩Б⟨урге⟩ несколько молодых людей, связанных между собою обстоятельствами. Мы вели жизнь довольно беспорядочную...» (Зачеркнуто: «Года 4 тому назад жил я в П⟨етер⟩б⟨урге⟩... вел я жизнь очень беспорядочную»).

2) «Теперь позвольте мне покороче познакомить вас с Charlotte. В одной из etc...» (8, 834—835).

В первом случае «я» — рассказчик из мира рассказа, участник, который тут же, в рукописи, заменен более обобщенным и собирательным «мы», сливающим с обстановкой, средой, но тоже первым лицом. Во втором варианте — чисто литературное «я» автора, представляющего своих героев читателю. Не случайно, видимо, в прозе эти

---

[9] *А. Лежнев.* Проза Пушкина, стр. 137.

два первых лица — житейское и литературное — разобщены по двум вариантам; здесь невозможно универсальное синкретное «я» —человека и автора вместе, как оно выступает уже во второй строфе романа в стихах («С героем моего романа... Позвольте познакомить вас. Онегин, добрый мой приятель...»).

В окончательном тексте «Пиковой дамы»: «Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова. Долгая зимняя ночь прошла незаметно; сели ужинать в пятом часу утра».

Исчезло рассказывающее первое лицо, рассказ объективен — в третьем лице. Однако в повествовательной интонации В. В. Виноградов прослушал редукцию, присутствие «в снятом виде» заинтересованного субъекта. Повторение неопределенно личных форм — *играли, сели ужинать* — «создает иллюзию включенности автора в это общество. К такому пониманию побуждает и порядок слов, в котором выражается не объективная отрешенность рассказчика от воспроизводимых событий, а его субъективное сопереживание их, активное в них участие. Повествовательный акцент на наречии — н е з а м е т н о, поставленном позади глагола...; выдвинутая к началу глагольная форма — и г р а л и («однажды играли в карты»; ср. объективное констатирование факта при такой расстановке слов: «однажды у конногвардейца Нарумова играли в карты»); отсутствие указания на «лицо», на субъект действия при переходе к новой повествовательной теме — «с е л и ужинать», внушающее мысль о слиянии автора с обществом (т. е. почти рождающее образ — м ы) — все это полно субъективной заинтересованности» [10].

Можно сказать вслед за А. Лежневым, что одинаково важно и то, что прямое «я» черновых вариантов исчезло и растворилось в повествовании, так и то, что безличное повествование таит в себе скрытую личность («я» или «мы») [11] — как «внутренний жар и огонь», по слову

[10] *В. В. Виноградов.* Стиль «Пиковой дамы».— «Временник пушкинской комиссии», 2, 1936, стр. 105.

[11] Ср. чрезвычайно интересные наблюдения А. А. Ахматовой над повествовательной структурой позднего пушкинского отрывка «Мы проводили вечер на даче у княгини Д.» (вероятно, 1835): «Во-первых, кто это «мы», ничем не выдавшие своего присутствия?» А. А. Ахматова сопоставляет этот отрывок с ранними пушкинскими началами «светских» повестей («Гости съезжались на дачу», 1828, связанные с «Мы проводили вечер...» единством мате-

И. Тургенева в его пушкинской речи [12]. Протеический этот субъект без «точно очерченной «субъективности» [13] запрятан в самом прозаическом тексте, в порядке слов, строении речи, откуда анализ В. В. Виноградова извлекает его. Речь в третьем лице не только повествует о мире, но как будто звучит из мира, о котором она повествует; эта пушкинская повествовательная речь одновременно — чья-то, некоего рассказчика, она поставлена на некоторую дистанцию, как отчасти чужая речь. Гибкость повествования автора в «Пиковой даме» — истинно протеическая; но мы об этом будем подробнее говорить в своем месте.

Завершенная проза Пушкина — это прежде всего три

риала, отчасти темы и даже именем героини) и приходит к выводу, что «Мы проводили вечер...» — «проза совершенно другого типа», которую следует сближать не с тематически подобными ранними прозаическими началами Пушкина, но с единовременной и структурно подобной повестью «Цезарь путешествовал, мы с Титом Петронием следовали за ним издали» (1833—1835). В этой повести «рассказ ведется также от лица каких-то непонятных персонажей»,— замечает А. А. Ахматова. С этой особенностью повествования она связывает *законченность* этих поздних «отрывков», в противоположность действительной незаконченности отрывков конца 20-х годов («Гости съезжались на дачу»). А. А. Ахматова убеждена, что эти поздние повести — не отрывки, но завершенные произведения, «нечто вроде маленьких трагедий Пушкина, но только в прозе» («Вопросы литературы», 1970, № 1, стр. 179—182).

В поздних замыслах пушкинской прозы мы обращаем внимание на эти начала в первом лице, которые будто призваны оправдать тон живого присутствия в дальнейшем повествовании, уже объективном, в третьем лице; так в самом деле построена повесть «Мы проводили вечер на даче...», в тексте которой «мы» первой фразы в дальнейшем ни разу не повторяется, но тем не менее задает повествованию свой тон присутствия повествующего «непонятного» лица; обратим внимание также на набросок «Часто думал я об этом ужасном семейственном романе» (ок. 1833), тематически связанный с первой главой «Арапа Петра Великого»: этот отрывок в десять строк производит вполне законченное впечатление, наподобие поздних пушкинских стихотворений, также кончающихся многоточиями, в которых «незавершенность» является признаком их структуры.

[12] «Поразительна также в поэтическом темпераменте Пушкина эта особенная смесь страстности и спокойствия, или, говоря точнее, эта объективность его дарования, в котором субъективность его личности сказывается лишь одним внутренним жаром и огнем» (*И. С. Тургенев*. Полн. собр. соч. и писем. Письма, т. XV. М.— Л., «Наука», стр. 71).

[13] *В. В. Виноградов*. Стиль «Пиковой дамы», стр. 113.

главных произведения, «Повести Белкина», «Пиковая дама» и «Капитанская дочка». И в каждом из них завершенность, единство обретено своим особым композиционным решением. Из них каждое имеет у Пушкина «личный» характер: найдено объединяющее лицо и надлежащее его отношение с автором Пушкиным; найден свой поворот прозаического лица. Это действительно завершения разных тенденций или «начал» в единстве пушкинской прозы. Но мы прежде задержимся на «незавершениях», на неконченных опытах, в которых искалась позиция прозы, ее лицо.

2

Судьба первого опыта художественной прозы — романа об арапе Петра Великого — объясняется, очевидно, именно нерешенностью общей позиции автора, которая обеспечила бы единство романа. «Не понимаем, почему Пушкин не продолжал этого романа. Он имел время кончить его...» — писал Белинский [14].

В последнее время В. Д. Сквозников высказал предположения о причинах незавершенности этого замысла. По В. Д. Сквозникову, развитие замысла должно было «привести к внутреннему «самодвижению» поднятых в художественный мир пластов жизни», к многоплановому роману такого типа, какой явила потом эпопея Толстого, но какой Пушкину с его стремлением к «гармонически завершенной стилевой структуре» был чужд; уже в написанных главах замысел начал шириться за рамки пушкинского стилевого канона, «замкнутой фабульности» [15].

Это общее объяснение можно конкретизировать ближе к тексту: в плане поэтики проблема повествования в третьем лице, «от автора», которое бы объединило весь материал, который, действительно, ширился,— эта проблема, как можно предположить, сделалась камнем преткновения в работе над замыслом. Мы можем предположительно судить об этом на основании существующих глав.

В готовых главах романа характерные свойства стиля пушкинской прозы определяются очень отчетливо.

---

[14] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. VII. М., 1955, стр. 576.

[15] *В. Д. Сквозников.* Стиль Пушкина.— «Теория литературы». М., «Наука», 1965, стр. 71.

П. В. Анненков замечал: «Несомненно, что, по тону рассказа, *Арап Петра Великого* и *Капитанская дочка* так схожи, как будто написаны вместе, хотя их разделяют целые девять лет. Так, с первого раза, нашел Пушкин свой оригинальный стиль, чего другие не находят всю жизнь, несмотря на множество усилий» [16]. То, что Анненков называет тоном и стилем рассказа, предстает в написанных главах «Арапа Петра Великого» совершенно сложившимся. В то же время позиция автора-повествователя и структура повествования для большой эпической формы, исторического романа, по-видимому, не сложились. Сошлемся на наблюдения В. В. Виноградова: он находит в стиле «Арапа Петра Великого» «индивидуальные своеобразия пушкинского исторического стиля в их, так сказать, объективной сущности, независимо от новых форм структуры автора-историка» [17]. Пушкинский прозаический *стиль* со всей убедительностью выявляется в границах определенных участков текста; *повествование* же в большой прозаической форме, задуманной Пушкиным, оказывается неразрешенной задачей. Повествование оказывается композиционной задачей в большей мере, нежели стиль.

Рассмотрим одну фразу из первой главы романа как пример характерно пушкинского «тона рассказа»:

«Графиня приняла Ибрагима учтиво, но безо всякого особенного внимания: это польстило ему».

В этой фразе заключено противоречие, однако она представляет собой завершенное целое. Прием, оказанный Ибрагиму графиней, и реакция Ибрагима связаны через двоеточие как причина с ее естественным следствием [18] — хотя, собственно, должен возникнуть вопрос, почему Ибрагиму польстило то, что графиня его приняла без особенного внимания. Это и разъясняется тотчас же дальше («Обыкновенно смотрели на молодого негра как на чу-

---

[16] *П. В. Анненков.* Материалы для биографии Александра Сергеевича Пушкина.— Сочинения Пушкина, изданные П. В. Анненковым, т. I. СПб., 1855, стр. 200.

[17] *В. В. Виноградов.* О языке художественной литературы. М., 1959, стр. 586.

[18] Двоеточие — любимый пушкинский синтаксический знак причинно-следственной связи.

В некоторых изданиях Пушкина (в том числе в большом Академическом Полном собрании сочинений) вместо двоеточия в этом месте печатается точка с запятой. Однако в пушкинском беловом автографе — четкое двоеточие.

до» и т. д.), однако существенно то, что в первой фразе, включающей очерк всей ситуации, эти дальнейшие объяснения уже как будто заключены, последующий анализ уже как будто совершен и обобщен. Словно эти логические операции уже решены предварительно, или, вернее, они еще не выделились из целостной жизненной ситуации (противоречие черного арапа и «белого» мира кругом него); поэтому наша фраза оставляет такое одновременное впечатление парадокса и полной жизненности. Секрет впечатления, видимо, в этом двоеточии, несколько парадоксально связующем две части фразы как два естественно вытекающих одно из другого события; если бы двоеточие в этом месте заменить, предположим, на точку с запятой, то, кажется, это значение простого следования одного из другого не изменилось бы; но двоеточие делает эту связь причины и следствия более тесной и обусловленной, и более сложной, проблемной, скрыто в себе содержащей противоречие и вопрос там, где дано простое повествовательное сообщение. Но больше того: двоеточие вводит (скрыто) противоречие и вопрос — и в то же время уже заключает в себе разрешение противоречия и ответ на вопрос, оно охватывает и *завершает* всю ситуацию еще до ее логического расчленения и разъяснения в последующих фразах; так что форма простого сообщения очень естественна. Двоеточие здесь у Пушкина заменяет и отменяет аналитические конструкции, подразумеваемые по ситуации, с уступительным «хотя» или же противительным «но» («но это польстило ему»): будучи введены в эту фразу, они бы нарушили ее простоту, полноту и целость. Такова характерная пушкинская быстрая многообъемлющая синкретически-обобщенная повествовательная фраза.

А вот пример быстрого описания: «Ибрагим с любопытством смотрел на новорожденную столицу, которая подымалась из болота по манию самодержавия. Обнаженные плотины, каналы без набережной, деревянные мосты повсюду являли недавнюю победу человеческой воли над супротивлением стихий. Дома казались наскоро построены. Во всем городе не было ничего великолепного, кроме Невы, не украшенной еще гранитною рамою, но уже покрытой военными и торговыми судами».

Описание следует свежему взгляду Ибрагима, видящему все это впервые. Но в то же время здесь сказывается автор-историк, повествующий с временной дистанции,

с отдаленной точки («не украшенной еще..., но уже покрытой...») [19]. Подобным образом вообще в этих главах (в повествовательной зоне Ибрагима и Петра) рассказ совмещает две точки зрения — непосредственность впечатления (точка зрения Ибрагима), но также нескрытую историческую дистанцию (автор-историк): «... и в 17-й день своего путешествия прибыл он утром в Красное Село, чрез которое шла тогдашняя большая дорога». Изображение ассамблеи «остранено» с обеих точек зрения сразу: изумленное восприятие этого нового диковинного зрелища Ибрагимом и Корсаковым в рассказе Пушкина слито с историческим живописанием; это словно «рассказ по картине» из давнопрошедшего времени [20]. «Императрица и великие княжны, блистая красотою и нарядами, прохаживались между рядами гостей, приветливо с ними разговаривая... Там сидели большею частию иностранцы, важно покуривая свои глиняные трубки и опорожнивая глиняные кружки» — в этих деепричастных оборотах и имперфектах мы в самом деле словно обозреваем картину, покрытую патиной старины. Мы лицезреем картину вместе со свежим человеком сейчас («Корсаков остолбенел...», «Неожиданное зрелище его поразило») и в то же самое время, как при этих тусклых свечах в облаках табачного дыма, мы ее видим сквозь дымку времени.

---

[19] Ср. описание въезда Лариных в Москву, где, однако, в соответствии с общим отличием позиции автора романа в стихах от прозы, живое присутствие автора составляет второй параллельный план «моих» впечатлений («Ах, братцы! как я был доволен», «Нет, не пошла Москва моя»).

[20] Этот характер «рассказа по картине» подчеркнул сам Пушкин, сопроводив публикацию отрывка «Ассамблея при Петре I-м» в «Литературной газете» в 1830 г. указанием на источники своего описания: «См. *Голикова* и *Русскую старину*». Д. П. Якубович, сопоставивший пушкинский текст с рассказом А. Корниловича в «Русской старине», характеризует метод пушкинского использования источника как метод «оживления», «приведения в движение»: «Но, освоившись в этой комнате чужого для него века — словно убедившись в ее достоверности, словно ощупав все предметы ее старинной обстановки — Пушкин делает в ней дальнейшие смелые шаги — шаги гениально догадывающегося... И вот, все эти исторические детали... загораются живым блеском под пером Пушкина. Ни одна из этих мелочей не пропала, но люди начали двигаться, украшения сверкать, исторические одежды уже облекают живых смеющихся женщин, с правилами распорядка ассамблеи *сталкивается* сюжетный герой» (*Д. П. Якубович*. Пушкин в работе над прозой.— «Литературная учеба», 1930, № 4, стр. 56).

С этим одновременно «живым» и в то же время исторически дистанцированным и обобщенным рассказом, однако, не согласуется темп и масштаб повествования в иных частях — в «боярских» главах романа. Здесь темп отвечает эпиграфу перед картиной обеда у русского боярина: «Нескоро ели предки наши». Не скоро движется действие с «жанром» и колоритными разговорами. Повествование гораздо меньше обобщено и больше приближено к «настоящему времени» данного эпизода; повествование приближается к драматической сцене. Совмещающая живое присутствие с историческим расстоянием целостная позиция автора здесь нарушается: автор больше находится вне своего колоритного материала, изображает его как внешний объект. Личное соучастие автора в изображении сказывается и в этих главах романа: «Первые минуты обеда посвящены были единственно на внимание к произведениям старинной н а ш е й кухни...»[21] Но в целом положение автора относительно изображаемого изменяется.

Обнаружением этой смены позиции служит открытое появление литературного «я» повествователя как раз в месте перехода в новую повествовательную зону — в первых словах четвертой главы: «Теперь должен я благосклонного читателя познакомить с Гаврилою Афанасьевичем Ржевским». Этим традиционным приемом, видимо, не случайно отмечен самый момент перехода от описания ассамблеи в «другой мир», в боярскую старину. Повествовательный шов открыто соединяет две разнохарактерные темы романа. Для того чтобы вместить органически оба мира петровской России в единое повествование, нужна единая целостная позиция автора, которая, как можно предполагать по характеру существующих глав, здесь не определилась.

«Россия представлялась Ибрагиму огромной мастеровою, где движутся одни машины, где каждый работник, подчиненный заведенному порядку, занят своим делом». Вот «панорамное» обозрение героя романа. Оно оформляется в образ с метафорической тенденцией. Подобный тип образа вообще несвойствен пушкинской прозе (вспомним его заметку 1822 г. о прозе), но при этом можно отметить,

---

21 Первоначально в рукописи: «к произведениям старинной русской кухни» (8, 513). Заменяя «русской» на «нашей», автор солидаризируется с изображаемым материалом, «лично» входит в изображение с сочувствием к изображаемой старине.

что художественной прозе Пушкина он несвойствен в большей степени, нежели его публицистической и критической прозе. В пушкинской статье (1834) подобный образ петровской России, находящийся на грани превращения в метафору, очень естествен [22]: «Россия вошла в Европу, как спущенный корабль,— при стуке топора и при громе пушек» (11, 269). Подобный образ в «Арапе Петра Великого» рождается на почве обобщенного повествования в зоне Петра и Ибрагима [23].

В боярских главах романа — другая Россия, не только «старая», другая по содержанию, но как бы Россия «в другом масштабе». Вместо общего плана и обширного («государственного») кругозора — замкнутый кругозор в домашних стенах, где бытовые подробности разрастаются «крупными планами». Самое повествование автора — в другом масштабе и темпе: «Тихо теплилась лампада перед стеклянным кивотом, в коем блистали золотые и серебряные оклады наследственных икон. Дрожащий свет ее слабо озарял занавешенную кровать и столик, уставленный склянками с ярлыками. У печки сидела служанка за самопрялкою, и легкий шум ее веретена прерывал один тишину светлицы».

Итак, две стороны исторического конфликта даны в своей собственной правде, в своем масштабе и темпе, что выражается непосредственно в повествовании, которое «разное» в разных главах. Пушкин при жизни опубликовал два *отрывка* — две колоритные картины из «нового» и «старого» быта («Ассамблея при Петре I-м» и «Обед у русского боярина»), но сводить воедино роман не стал. Для этого, очевидно, нужно было найти обобщающее единое измерение; начало романа осталось «разномасштабным».

К тому же можно заметить, что на стороне Петра и Ибрагима тоже не определилась мера соотношения обще-

---

[22] Но наиболее органичны подобные метафоры дела Петра в *поэтических,* посвященных этой теме, произведениях Пушкина: «Кем наша двигнулась земля, Кто придал мощно бег державный Рулю родного корабля»; «В Европу прорубить окно»; «Не так ли ты над самой бездной На высоте, уздой железной Россию поднял на дыбы?».

[23] Отметим также в обобщенной картине французского общества в первой, «европейской» главе романа такой образ-олицетворение: «Литература, ученость и философия оставляли тихий свой кабинет и являлись в кругу большого света...».

го и частного, исторического и человеческого. Неясно, «близко» ли стоит Ибрагим к Петру как к «человеку» (своему крестному отцу) или же «далеко», как к «герою». Известен «домашний» интерес Пушкина к истории; Пушкин одобрял Вальтера Скотта за то, что «мы знакомимся с прошедшим временем... не с dignité истории, но современно, но домашним образом...» (12, 195). В автобиографических записках 30-х годов Пушкин писал, сожалея о потере более ранних своих автобиографических записей: «Я в них говорил о людях, которые после сделались историческими лицами, с откровенностию дружбы или короткого знакомства. Теперь некоторая театральная торжественность их окружает и, вероятно, будет действовать на мой слог и образ мыслей» (12, 310).

В изображении Петра в начатых главах романа чувствуется борьба установки на изображение «домашним образом», которая принципиальна для Пушкина в этом романе, и в то же время «торжественности», которая действует на слог и образ мыслей лица, в восприятии которого главным образом является Петр,— Ибрагима. Вместе с ним мы знакомимся с Петром как будто домашним образом. Но человек высокого росту в зеленом кафтане с глиняной трубкой во рту, читающий гамбургские газеты,— это в первой же встрече в ямской избе встреча с известными атрибутами Петра. «...Никто в ласковом и гостеприимном хозяине не мог бы подозревать героя полтавского, могучего и грозного преобразователя России». Два эти несходящиеся лика, которые Пушкин находит средства сопоставить в целостном образе в поэтических воплощениях темы Петра («Пир Петра Первого», 1835: тот, кто «с подданным мирится» и «кружку пенит с ним одну» — на фоне «чудотворца-исполина»), оказывается гораздо труднее сопоставить и как бы соизмерить в масштабе в прозаическом изображении Петра в начатых главах исторического романа. Крестник Петра, так человечески близко к нему стоящий, в мыслях своих о нем никак не может отрешиться от dignité истории: «Мысль быть сподвижником великого человека и совокупно с ним действовать на судьбу великого народа возбудила в нем в первый раз благородное чувство честолюбия». Он так же «общим планом» созерцает Петра, как созерцает Россию «огромной мастеровою»: «Ибрагим видал Петра в Сенате, оспориваемого Бутурлиным и Долгоруким, разбирающего важные вопро-

сы законодательства, в адмиралтейской коллегии утверждающего морское величие России, видел его с Феофаном, Гавриилом Бужинским и Копиевичем, в часы отдохновения рассматривающего переводы иностранных публицистов или посещающего фабрику купца, рабочую ремесленника и кабинет ученого». Сопоставим: «То академик, то герой, то мореплаватель, то плотник». У арапа Петра Великого такое же общее и «далекое» созерцание, с большой дистанции, как и у самого Пушкина уже сто лет спустя (и как раз когда он пишет «Арапа Петра Великого»). При этом Пушкин, занимаясь несколько позже историей Петра, по воспоминанию Даля, говорил, что надо еще «отодвинуться на два века»: «Я еще не мог доселе постичь и обнять вдруг умом этого исполина: он слишком огромен для нас близоруких, и мы стоим еще к нему близко... чем более его изучаю, тем более изумление и подобострастие лишают меня средств мыслить и судить свободно» [24]. Другая запись Даля тех же пушкинских слов: «Я стою вплоть перед изваянием исполинским, которого не могу обнять глазом — могу ли описывать его? Что я вижу? Оно только застит мне исполинским ростом своим, и я вижу ясно только те две-три пядени, которые у меня под глазами» [25]. Погодину в 1834 г. Пушкин писал: «К Петру приступаю со страхом и трепетом, как вы к исторической кафедре» (15, 124).

Соотнести в масштабе образ Петра с окружающим человеческим миром — в этом была всегда для художника Пушкина специфическая проблема; Петр на особом положении в творчестве Пушкина. Он именно несоизмерим со всем прочим и требует для своего воплощения дополнительного отодвигающего и отчуждающего измерения. Так, Петр — «герой полтавский» в «Полтаве» показан сквозь образ оды (именно не ода, но образ оды — Полтавский бой), образ исторического художественного стиля [26], вмещенный в поэму и в этом именно качестве совмещенный с «крупными планами» человеческих «грешных» жизней. Но наиболее точное отношение и поэтому совершенное воплощение темы Пушкин нашел, сопоставив житейского

---

[24] *Л. Майков.* Пушкин. Биографические материалы и историко-литературные очерки. СПб., 1899, стр. 419.

[25] «Русская старина», 1907, т. 132, октябрь, стр. 66.

[26] См. *Г. А. Гуковский.* Пушкин и проблемы реалистического стиля, стр. 104.

«малого» человека и Медного всадника, *монумент,* две фигуры *из разного материала:* только так он сумел поэтически соизмерить Петра с человеческим миром.

Но *прозаически* соизмерить великое с малым, историческое с домашним — этой задачи роман о Ганнибале, по-видимому, не мог разрешить. В «простой» прозе Великий Петр лишь мнимо близок и прост. Эту задачу соизмерения планов, размеров, масштабов Пушкин решит в «Капитанской дочке» — с тем совершенством в прозе, как в поэзии в «Медном всаднике».

В. В. Виноградов находит в «Арапе Петра Великого» «повествовательный стиль, оторванный от разговорной речи большинства действующих лиц» [27]. Такова именно разговорная речь боярской стороны; повествование оторвано от нее, она выступает отдельно и внешне как характерная, колоритная речь, как красочная вещь. Повествовательный пушкинский «очерк» оторван от «красок» [28] в прямой речи патриархальной старины, довольно подробно и густо (в соизмерении с общими планами другой сферы романа) развернутой. Любопытно, что весь роман (его черновая рукопись — см. 8, 533) как раз обрывается, будто зайдя в тупик, на колоритном слове, на имитации еще одной речевой краски (вместе с вводом новой темы): «Садись твой тобрий повес — погофорим».

Таким образом, «принцип индивидуализации и социально-бытовой характерности речи отдельных персонажей» (В. В. Виноградов) развернут в одной стороне романа; «этот принцип мало касается речи Петра и совсем не простирается на речь Ибрагима» [29]. Речь Ибрагима — это почти исключительно внутренняя речь (несколько «внешних» реплик в разговоре с Петром о предполагаемом сватовстве полностью лишены живой характерности: очевидно, автору затруднительно дать своему герою «громкий» голос и совместить его с разговорной речью других дейст-

---

[27] *В. В. Виноградов.* О языке художественной литературы, стр. 589.

[28] Употребляя понятия Аполлона Григорьева в его концепции творчества Пушкина: «В его натуре — очерками обозначились наши физиономические особенности полно и цельно, хотя еще без красок — и все современное литературное движение есть только наполнение красками рафаэлевски правдивых и изящных очерков» (*А. Григорьев.* Литературная критика. М., 1967, стр. 168).

[29] *В. В. Виноградов.* О языке художественной литературы, стр. 588.

вующих лиц), а также речь письменная (письмо графине Д.); та и другая тождественны стилистически и представляют собой патетический монолог, чувствительный или героический. Авторская речь на границе с речью героя становится ей однородна, начинает тоже переходить в монолог, приобретает обобщенно-безличный характер, клонится к афоризму («Сладостное внимание женщин, почти единственная цель наших усилий...», «Следовать за мыслями великого человека есть наука самая занимательная»); афоризмов в «Арапе Петра Великого» больше, чем где-либо в повествовательной прозе у Пушкина, и их отношение к «прямому слову» автора здесь неопределенное, они не поставлены на дистанцию, как впоследствии политические сентенции в «Капитанской дочке». Вообще дистанция между автором и героем «первого плана» неразвита: Ибрагим так «видит» Петра, как спустя целый век сам Пушкин.

Обращаясь после «Арапа Петра Великого» к другим произведениям незавершенной прозы Пушкина, мы замечаем следующую особенность (она главным образом характеризует прозаические опыты конца 20-х годов): мы здесь находим любимые мысли Пушкина, прямо вложенные в уста персонажей. Таковы разговоры (письма) в «Романе в письмах», в отрывках «Гости съезжались на дачу», «На углу маленькой площади», «впрямую» воспроизводящие публицистику Пушкина из статей и заметок (мысли о русской истории, о Петербурге и Москве, об «Адольфе» и Ричардсоне, об упадке древних родов, о новой чиновной аристократии и «благородной черни», о надписи на памятнике Минину и Пожарскому). В заметке 1822 г. Пушкин писал о прозе, что «она требует мыслей и мыслей...» «Роман в письмах» (1829) полон прямо-пушкинских «мыслей и мыслей», распределенных между двумя основными лицами, героем и героиней (отчасти наподобие того как, по характеристике самого же Пушкина, Байрон «роздал» свой сильный характер действующим лицам своих драм). В волновавшем Пушкина социальном конфликте аристократии родовой и чиновной героиня и герой представляют разные стороны: «Он аристократ, а я смиренная демократка» — заявляет Лиза по-пушкински. Но со своей стороны и Владимир, будучи выходцем из новой, изобличавшейся Пушкиным, «аристократии», сам по-пушкински обличает отсутствие в ней «семейственных вос-

поминаний» и по-пушкински жалеет об «уничижении наших исторических родов». Оба героя в своих письмах находятся на одном умственном уровне с автором романа в письмах, речи героев находятся на положении авторской речи.

Можно, конечно, только предполагать, что с этой особенностью строения текста внутренне связан сам факт незавершенности «Романа в письмах» [30] и других пушкинских начал, в которых подобная особенность имеет место. Такое предположение тем не менее можно высказать. Вспомним пушкинское замечание 1825 г.: «Чацкий совсем не умный человек — но Грибоедов очень умен» (13, 137). Умные люди, говорящие в началах пушкинских «светских» повестей конца 20-х годов, показывают, что автор умен. Можно думать, что это не отвечало потребностям складывавшейся поэтики пушкинской прозы, той художественной позиции прозы, которая искалась в незавершенных опытах. В *завершенной* пушкинской прозе мы не находим подобным образом выраженных «мыслей и мыслей». Можно даже заметить, что требованию этих последних, сформулированному Пушкиным от лица прозы, не удовлетворяет как будто собственная его завершенная проза. В ней почти не находится места персонажам, которые были бы носителями «мыслей и мыслей» («умным людям»), тогда как подобные персонажи на первом плане в незавершенной пушкинской прозе. А. В. Чичерин заметил, исследуя это различие двух видов пушкинской прозы: «Ни Чаадаев, ни Пестель, ни Баратынский, ни Кюхельбекер, ни А. П. Керн, ни А. О. Россет, ни А. Ф. Закревская не могли войти в пушкинские повести» [31]. Умные люди, говорящие отчасти за автора в опытах конца

[30] Интересные замечания по поводу «Романа в письмах» делает Ян М. Мейер; вместе с «Арапом Петра Великого» он рассматривает «Роман в письмах» как два неосуществившихся опыта создания большой прозаической формы; незавершенность этих первых опытов прозы, по Мейеру, не случайна. Жанр дружеского письма, которым Пушкин владел в совершенстве, как будто мог бы стать опорою пушкинского романа в письмах. «Но мастерство в «живых» письмах не имплицирует мастерства медиума в чисто художественном контексте. Личность адресата и неофициальный характер корреспонденции — то, что составляет соль пушкинских писем,— не могли быть переведены в художественные условия или сделаны функцией в художественном контексте» (*Jan M. Meijèr.* The Sixth Tale of Belkin, p. 112—113).

[31] *А. В. Чичерин.* Идеи и стиль. М., 1968, стр. 143.

20-х годов, не стали объединяющим кругозором в пушкинской прозе, а замыслы эти остались невоплощенными. Найдя свою «прозаическую» позицию, Пушкин сумел в кругозоре Белкина и Гринева быть полноценным автором [32]. «Смиренная проза» как будто искала самоограничения в способах выражения «мыслей и мыслей». В лице Ивана Петровича Белкина такое художественное самоограничение было впервые найдено.

---

[32] Особой проблемой поэтики пушкинской прозы, до сих пор удовлетворительно не разрешенной, являются политические афоризмы Гринева — Пушкина в «Капитанской дочке». До сих пор не выяснено, в какой степени они принадлежат Гриневу-мемуаристу и в какой являются прямым выражением взглядов автора. Для решения этой задачи, как представляется, исключительное значение имеет предложенный М. Бахтиным подход к стилистике прозаического слова: прозаик располагает чужие «слова и формы на разных дистанциях от последнего смыслового ядра своего произведения, от своего собственного интенционального центра. Язык прозаика располагается по степеням большей или меньшей близости к автору и его последней смысловой инстанции...» («Вопросы литературы», 1972, № 6, стр. 84). В этом аспекте поэтики прозаического слова только и может быть разрешен вопрос о смысле гриневско-пушкинских высказываний о «русском бунте» и проч.

ПУШКИН И БЕЛКИН

1

«Повести покойного Ивана Петровича Белкина» — первое завершенное произведение пушкинской прозы. После опытов конца 20-х годов, ни один из которых, по-видимому, не случайно не получил завершения, замечательна быстрота и легкость, с которой в дни болдинской осени одна за другой были созданы пять законченных повестей. При этом законченность каждой из них предполагала завершенность второго порядка — единство повестей, цикл. Повести возникали как связанные взаимно одна с другой, словно части, естественно тяготеющие к единству. И завершение второго порядка как художественная идея целого, очевидно, не просто явилось в итоге создания пяти повестей, но возможность и необходимость этого более полного завершения была предпосылкой того, что они были начаты и окончены одна за другой. Посмотрев таким образом на «Повести Белкина», мы оказываемся перед вопросом о роли вымышленного их автора, который является завершающей их фигурой.

Создавались ли повести как «повести Белкина» или были только ему приписаны задним числом? Связан ли «автор» Белкин со «своими» повестями необходимой внутренней связью или связь эта внешняя и случайная? Есть ли Иван Петрович Белкин реальная значимая величина, есть ли это сущностная фигура в творчестве Пушкина или же это некая мнимая величина, не имеющая важного значения? Таковы вопросы, составляющие «проблему Белкина»в пушкиноведении.

Вопрос о Белкине был поднят в русской критике Аполлоном Григорьевым. Утверждение существенного значения образа пушкинского Белкина в статьях Григорьева вызвало противоположную реакцию отрицания этого значения в более академическом литературоведении, в котором уже создалась традиция опровержения «белкинской

легенды»[1], «мифа о Белкине»[2], созданного Григорьевым.

Наиболее отчетливо проблема Белкина была сформулирована в заголовке статьи Н. И. Черняева: «Есть ли что-нибудь белкинское в «Повестях Белкина»?»[3]. Ответ автора статьи (начинавшего с того, что Аполлон Григорьев «запутал» этот вопрос) был категорически отрицательным. Вслед за Н. И. Черняевым в последующие годы отказывались признать значение образа Белкина для самих повестей А. Искоз (Долинин), А. К. Бороздин, Ю. Г. Оксман, В. В. Гиппиус, Н. Любович, Н. Л. Степанов. Однако параллельно в литературоведении оформилось противоположное понимание этой проблемы, также представленное целым рядом исследователей (Л. Поливанов, Н. Котляревский, Д. Н. Овсянико-Куликовский, Н. О. Лернер, В. С. Узин, Д. П. Якубович, М. М. Бахтин, В. В. Виноградов, А. Г. Гукасова; в последнее время появилась содержательная работа голландского литературоведа Яна М. Мейера).

Аргументация первой группы исследователей в значительной степени основывалась на предположении, что предисловие «От издателя», в котором возник образ мнимого автора Белкина, было написано значительно позже самих повестей; само же предположение это основывалось на пушкинской переписке, а именно на том, что в письме Плетневу 9 декабря 1830 г., в котором впервые упоминаются «прозою 5 повестей», Пушкин только высказывает идею печатать их «Anonyme», не упоминая о Белкине (14, 133), о предисловии же и о повестях как «сочинениях покойника Белкина» говорится в письме Плетневу 3 июля 1831 г. (14, 186); под этой датой Белкин впервые и зафиксирован в пушкинской переписке. Итак, предисловие было написано только летом 1831 г., уже при подготовке повестей к изданию, образ и имя Белкина были при этом заимствованы для предисловия из неоконченной болдинской рукописи «Истории села Горюхина»; прикрыться авторством Белкина Пушкину было нужно из соображений внешних по отношению к самим повестям («Под моим именем нельзя будет, ибо Булгарин заругает».—14,

---

[1] *А. К. Бороздин.* Собр. соч., т. 2. Пг., 1914, стр. 60.

[2] *В. В. Гиппиус.* От Пушкина до Блока. Л., 1966, стр. 39.

[3] *Н. И. Черняев.* Критические статьи и заметки о Пушкине. Харьков, 1900, стр. 299.

133); таким образом, это вымышленное авторство является «случайной позднейшей надстройкой, композиционной фикцией, а не органической частью повествования»[4]. Поэтому можно практически не учитывать (или почти не учитывать) эту фиктивную предпосылку при анализе (как и при чтении) самих повестей, можно читать вне Белкина «Повести Белкина».

Характерна формулировка В. В. Гиппиуса: «Говоря о «Повестях Белкина» в порядке их создания, мы только на последнем месте можем упомянуть то предисловие «от издателя», которое было предпослано повестям...»[5]. Предисловие с образом Белкина рассматривается как что-то и хронологически и по существу «последнее».

В противоположность этому порядку рассмотрения повестей другие исследователи считали необходимым «начинать» с Белкина их анализ. Такова принципиальная установка В. С. Узина, В. В. Виноградова, Яна М. Мейера. Даже придерживаясь традиционного позднейшего приурочивания предисловия «От издателя», В. В. Виноградов считал, что образ подставного автора предчувствовался как «литературная личность» при написании повестей, что «хотя бы он и был во всей своей типической полноте примышлен к повестям позднее, но, получив имя и социальную характеристику, уже не мог не отразиться на значении целого. Он должен был облечь стиль повестей новыми смысловыми оттенками... насыщая своей подразумеваемой или предполагаемой экспрессией весь белкинский повествовательный цикл. Как алгебраический знак, поставленный перед математическим выражением, образ Белкина не мог не предопределить направления понимания текста, не мог не изменить соотношения структурных элементов в стиле повестей»[6].

Текстологическая история предисловия «От издателя» до сих пор недостаточно выяснена. Наиболее убедительными представляются заключения Б. В. Томашевского[7]: первый черновой набросок предисловия (в котором буду-

[4] *А. С. Пушкин.* Полн. собр. соч. (приложение к журн. «Красная нива»), т. 6. М.— Л., 1931. Путеводитель по Пушкину, стр. 283; то же: *А. С. Пушкин.* Полн. собр. соч. в 6 томах, т. IV. М.— Л., «Academia», 1936, стр. 717—718 (комментарий).

[5] *В. В. Гиппиус.* От Пушкина до Блока, стр. 37.

[6] *В. В. Виноградов.* Стиль Пушкина. М., 1941, стр. 538.

[7] *А. С. Пушкин.* Полн. собр. соч. в 10 томах, т. VI. М., «Наука», 1964, стр. 759 (комментарий).

щий Белкин имеет имя Петра Ивановича Д —) следует отнести еще к осени 1829 г.; черновая редакция, близкая к окончательной, датируется 14 сентября 1830 г., одновременно с окончанием «Станционного смотрителя» (в хронологическом порядке вторая из болдинских повестей), или же непосредственно перед этим числом [8]. Точно датировать окончание работы Пушкина над предисловием не удается [9], но очевидно, что рукописи не подтверждают основанной прежде всего на пушкинской переписке версии о позднейшем происхождении образа Белкина. Работа над образом мнимого автора сопровождала создание повестей, при этом работа над предисловием началась до того [10] и была закончена после того, как были написаны повести. Как показывает история текста, не вне Белкина возникали повести Белкина. Белкинский контекст сопутствовал повестям.

Однако эту внутреннюю связь белкинского образа с повестями, белкинское начало или белкинский отпечаток, если они действительно в повестях есть, оказалось очень трудно определить. Н. О. Лернер писал о Белкине, «смиренное лицо которого проглядывает сквозь незатейливую

---

[8] Основание: черновик записан в одной тетради с рядом других произведений болдинской осени, при этом за ним непосредственно следует вариант «Станционного смотрителя» (вставленный эпизод с ассигнациями). В конце рукописи «Станционного смотрителя» дата исправлена с 13 на 14 сентября теми же чернилами и, по-видимому, в то же время, что и вставленный эпизод (8, 660). См.: *В. Е. Якушкин.* Александр Сергеевич Пушкин. Рукописи поэта, хранящиеся в Румянцевском музее.— «Русская старина», 1884, № 12, стр. 571—572.

[9] В самом тексте предисловия письмо ненарадовского помещика с «биографическим известием» о покойном Белкине помечено 16 ноября 1830. Можно предположить, что Пушкин таким образом сообщает дату завершения «Повестей Белкина», синхронно совмещая свое авторское время с временем художественной действительности; но в черновой редакции смерть Белкина датирована: «в пр. ⟨ошлом⟩ 1829 году ноября 16 дня» (8, 590), так что 16 ноября могло быть перенесено в окончательную редакцию из черновой, не будучи действительной датой предисловия к повестям. Кроме того, из переписки Пушкина и Плетнева летом 1831 видно, что Пушкин задерживал присылкой предисловие, очевидно, еще дорабатывая его, даже после цензурного разрешения «Повестей Белкина» (14, 209).

[10] Первый очерк фигуры литератора-недоросля белкинского типа (в большей степени предвещающий Белкина «Истории села Горюхина») возник у Пушкина еще в 1827 г., в отрывке «Если звание любителя отечественной литературы...»

ткань повествования»[11]. В. С. Узин разгадывал «мироощущение Белкина, как оно отразилось в его пяти повестях...»[12]. Пушкин «не только механически приписал повести Белкину, но как бы натянул его на все повести...» — пытался определить этот способ присутствия Белкина в повестях Д. П. Якубович[13]. Формулировки В. В. Виноградова мы только что приводили: белкинский образ «облек» собою стиль повестей Белкина.

Проблема Белкина, как мы видим, поляризовала исследователей. И если на одном полюсе в решении этой проблемы Белкин признан всего только «композиционной фикцией», то противоположной тенденцией является материализация Белкина в «тип» и «характер»: «все, о чем идет речь в повестях, рассказано так, как должен был рассказать Белкин, а не Пушкин, все пропущено сквозь душу Белкина и рассматривается с его точки зрения... Пушкин не только создал характер и тип Белкина, но и обернулся Иваном Петровичем Белкиным. Когда это случилось, уже не было Пушкина, а был Белкин, который и написал эти повести в простоте души своей»[14]. Один из первых интерпретаторов «Повестей Белкина», Л. Поливанов, желая схватить ускользающую определенность образа вымышленного их автора, прямо отождествлял его с рассказчиками в «Выстреле» и «Станционном смотрителе»[15].

На одном полюсе истолкования, таким образом, пушкинский Белкин собой представляет как бы некое образное ничто, нулевую величину (в отношении к повестям), литературную фикцию чистой воды; на противоположном полюсе он является воплощенной личностью и «типическим характером», наделенным как бы излишним жизненным весом и плотностью, в самом деле, по впечатлению, не соответствующими природе этого образа у Пушкина. В одних случаях — если взять крайние тенденции пони-

---

[11] *Н. О. Лернер.* Проза Пушкина. Пг.— М., «Книга», 1923, стр. 33.

[12] *В. С. Узин.* О повестях Белкина. Из комментариев читателя. Пг., «Аквилон», 1924, стр. 6.

[13] *Д. Якубович.* Предисловие к «Повестям Белкина» и повествовательные приемы Вальтер Скотта.— «Пушкин в мировой литературе», Госиздат, 1926, стр. 171.

[14] *Д. Н. Овсянико-Куликовский.* Собр. соч., т. IV. М.— Пг., 1924, стр. 52.

[15] Сочинения А. С. Пушкина. Изд. Льва Поливанова, т. IV. М., 1887, стр. 61—63 (вторая пагинация).

мания этого образа в критике — художественная реальность Белкина отрицается, в других случаях признание ее сопровождается в большей или меньшей степени отяжелением и огрублением этого загадочного образа.

Основанием поляризации критических суждений о Белкине является реальная двойственность пушкинского Белкина, составляющая самую сущность этого образа. Это качество образа теряется в интерпретациях, клонящихся к тому или другому из альтернативных решений. Ибо в стремлении к определенности суждения о Белкине нельзя пожертвовать богатой неопределенностью Белкина, которая и входила в пушкинский замысел. Иван Петрович Белкин, «автор» повестей — это действительно колебание между призраком и лицом; это мистификация Пушкина, литературная игра, однако такая, которая внутренне необходима пушкинским повестям как единому целому и имеет существенное, а не внешнее к ним отношение; это лицо и характер, однако не персонаж «во плоти» и не воплощенный рассказчик со своим словом и голосом. Белкин действительно проблематичен, к нему оказывается не просто подойти и рассмотреть его очертания, он представляет собой такую художественную реальность, для определения которой у литературоведения как будто бы не хватает улавливателей. Проблема Белкина — одна из существеннейших в поэтике Пушкина; но сверх этого образ Белкина представляет более общий теоретический интерес, как с точки зрения решения образа автора в произведении, так и с точки зрения способов создания в литературе человеческого образа и «лица».

2

«Открытие значения Белкина в пушкинском творчестве составляет главную заслугу Ап. Григорьева, — писал в 1869 г. Н. Н. Страхов [16].

До статьи Аполлона Григорьева «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина» (1859) в «авторской фигуре» Белкина не искали серьезного значения. Критика пушкинского времени видела в ней лишь известный лите-

---

[16] *Н. Страхов.* Критические статьи об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом. СПб., 1887, стр. 293.

ратурный прием маскировки подлинного авторства (заимствованный из европейской литературы, прежде всего у Вальтера Скотта); в Белкине видели нечто второстепенное при самих повестях. Григорьев первый сказал о значении Белкина и создал целую концепцию этого значения. После его статей Достоевский записывал в 70-е годы: «Но как в повестях *Белкина* важнее всего сам Белкин...» [17] Это переключение внимания на самого Белкина было делом Григорьева. В дальнейшем его концепция (как совокупность мыслей, рассеянных в разных статьях) послужила импульсом литературоведческого обсуждения вопроса о роли Белкина.

Григорьевская концепция много раз подвергалась опровержению. Однако имеет смысл еще раз обратиться к ней и рассмотреть ее «в подлиннике». Дело в том, что она очень рано прошла вторичную обработку в изложении Страхова (так высоко оценившего эту «белкинскую» идею как заслугу Григорьева) и именно в этой страховской редакции стала фактом общественного сознания. Обычно, оспаривая тезис о борьбе смирного и хищного типов в русской литературе, оспаривают этот тезис в том виде, какой придал ему пропагандист и популяризатор мысли Григорьева Страхов. Поэтому, чтобы судить об идее Григорьева, надо высвободить ее из-под истолкования Страхова.

В этом истолковании пушкинский Белкин есть «смирный» психологический тип, один из двух главных типов отношения к жизни, постоянно противостоящих друг другу в русской литературе; соотношение этих двух типов, по Страхову,— соотношение плюса и минуса, широко понятый Белкин это — «положительный герой» русской литературы, на его стороне вся правда и он является выражением «коренных» национальных начал; на стороне его «хищного» антагониста, выражающего «чужие» веяния,— вся ложь. Смысл эволюции творчества Пушкина, определившийся в его прозе, Страхов понимал как отречение от «хищного» Алеко в пользу «простого» и «смирного» Белкина.

Основное положение Григорьева о Пушкине следующее: «Личность пушкинская не Алеко и вместе с тем не Иван Петрович Белкин, от лица которого он любил рассказывать свои повести; личность пушкинская — сам

[17] «Литературное наследство», т. 77, стр. 96.

Пушкин, заклинатель и властелин многообразных стихий...» [18].

Действительно, в пушкинской эволюции, по Григорьеву, Белкин является «прозаическим» отрицанием «тревожившего» поэта «блестящего», «страстного», «хищного» типа (Алеко, Онегин, Сильвио). «Тип Ивана Петровича Белкина был почти любимым типом поэта в последнюю эпоху его деятельности» [19]. «Душевное отношение» поэта к этому «типу» критик определял такими характеристиками: «влезая в кожу, принимая взгляд которого...» [20]. «Пушкин-лирик и Пушкин-Белкин» [21] — таковы две пушкинские ипостаси. Белкин, следовательно,— метаморфоза личности самого поэта, однако он не есть эта личность. Это динамический момент пушкинского художественного развития, это в григорьевской интерпретации динамический «тип», не имеющий тех обособленных статических очертаний, которые он получает во вторичном истолковании Страхова. И это не окончательный момент пушкинского развития. Значение Белкина, по Григорьеву, так же имеет у Пушкина свои пределы, как и значение Алеко. «...Пушкин не давал своему Белкину больше хода, чем следовало...» [22]; «у Пушкина его Иван Петрович Белкин точно так же в руках, как и его Алеко, Пленник, Гирей, Онегин...» [23]

«Белкинский процесс пушкинской натуры» [24] Григорьев изображал в таких пластических образах: «правдивый и искренний, он ума́лил себя, когда-то Гирея, Пленника, Алеко, до образа Ивана Петровича Белкина... Я говорю: ума́лил себя, а не поставил в надлежащие границы, ибо трудно представить себе действительно Иваном Петровичем Белкиным натуру, которая и прежде мерялась, да и не переставала меряться силами с самыми могучими типами...— стало быть, вовсе не сосредоточивалась исключительно в существовании Белкина...

В существование Белкина пошел только критический отсадок борьбы, а отнюдь не вся личность поэта,— ибо

[18] *Аполлон Григорьев.* Литературная критика. М., . 1967, стр. 173.
[19] Там же, стр. 177.
[20] Там же, стр. 178.
[21] Там же, стр. 514.
[22] Там же, стр. 256.
[23] Там же, стр. 439.
[24] Там же, стр. 346.

Пушкин вовсе не думал отрекаться от прежних своих сочувствий или считать их противузаконными,— как это готовы делать иногда мы. Белкин для Пушкина вовсе не герой его,— а просто критическая сторона души, ибо иначе откуда взялась бы в душе поэта другая сторона ее, сторона широких и пламенных сочувствий?..

Но мы были бы народ весьма не щедро наделенный природою, если бы героями нашими были Иван Петрович Белкин и Максим Максимыч. Тот и другой вовсе не герои, а только контрасты типов, которых величие оказалось на нашу душевную мерку несостоятельным» [25].

Существенно, что григорьевская идея Белкина развивалась в контексте его нараставшей в это же время (конец 50-х — начало 60-х годов) оппозиции в понимании «русского», «нашего типового» системе мыслей «теоретического» славянофильства: «Мысль об уничтожении личности общностью в нашей русской душе есть именно *слабая* сторона Славянофильства... Так *кажется* только сначала, и сам Пушкин, притворявшийся иногда Иваном Петровичем Белкиным, понимал этот процесс... но куда же дел бы он те силы, которые примеривались к образам Алеко, Дон Жуана и проч., и проч.? Это идет в каждом из нас и в целой нашей эпохе — процесс Ивана Петровича Белкина, смиряющего, безличного начала, а лучше-то, правильнее сказать, критикующего начала, критикующего разные *мундиры,* в которые личность облекалась» [26].

По Страхову, комментирующему григорьевское понимание Белкина, «смирный тип есть как бы элементарная, простейшая форма нашего народного типа» [27]. По Григорьеву, «народное наше, типическое» — не в «смирном» начале как таковом, но в *двойственности* «страстного» и «смирного» начал и во *внутренней* их борьбе в народном характере: «Но ведь всякая *жизнь* имеет двойственный лик Януса (потому-то она и жизнь)... Народное наше, типическое не есть одно только старое, но и старое, и новое, ибо лучше та *двойственность,* которая всюду у нас про-

---

[25] Там же, стр. 181—182.

[26] Письмо А. Н. Майкову, январь 1858.— «Аполлон Александрович Григорьев. Материалы для биографии» (под редакцией Влад. Княжнина). Пг., 1917, стр. 215.

[27] Сочинения Аполлона Григорьева, т. 1. Изд. Н. Н. Страхова. СПб., 1876, стр. VI.

глядывает в старом и в новом...»[28] Начало русское, «как всякое живое начало,— двойственно, т. е. имеет две силы: стремительную и осаживающую»[29]. Славянофилы «не верят в силу, т. е. в *двойственность...*, а верят в искусственное *единство»*[30]. Исключительная идеализация «старого» или «смирного» для Григорьева — тоже односторонняя «ложь», как и романтически-героические «мундиры»: «Мы лгали, когда облекались в разные хламиды, да лжем и теперь, когда признаем с Толстым один *героизм* капитана его (в Кавказских сценах) или, пожалуй, лермонтовского Максима Максимыча»[31]. В поздних своих статьях, в которых он развивает свое понимание образа Белкина, Григорьев даже делает преимущественный акцент на эту вторую ложь «преклонения» перед смиренным типом, «не опираясь на почву, дающую оба типа»[32] (таким образом, *«почва»* григорьевская — это почва того и другого типа, они оба почвенны, а не один только «смирный», как у Страхова; таково расхождение между этими «почвенниками» в самом понимании «почвы»), и особо подчеркивает, что «только непосредственно сжившись с народною жизнью... можно узаконить равно два типа — и тип страстный, и тип смирный. Пушкин понимал это синтезом...»[33]

Из этой связи григорьевских мыслей Страхов изолировал антитезу смирного и хищного типов, как бы сделал абстрактную выжимку из идеи Григорьева. Живая *двойственность* ее в редакции Страхова сохранена не была. Эта двойственность как бы абстрактно формализована в истолковании Страхова. Внутренняя двойственность единого органического начала (единой «почвы») превращена во внешнюю противоположность чуждых друг другу начал — «своего» (с положительным знаком) и «чужого» (с отри-

[28] «Аполлон Александрович Григорьев. Материалы для биографии», стр. 215—216.

[29] Там же, стр. 188.

[30] Там же, стр. 198.

[31] Там же, стр. 215. Тут же (в письме А. Н. Майкову) Григорьев сообщает, что обо всем этом написал «вчерне книжицу, где беспощадно разоблачил всякую ложь и в себе, и во всех вас, друзья мои. Исходные точки этой книжицы — море и Пушкин, и конец ее в них же» (стр. 216). «Книжица» — большая статья «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина», в которой и была высказана григорьевская концепция Белкина.

[32] *Аполлон Григорьев.* Литературная критика, стр. 527.

[33] Там же, стр. 540.

цательным знаком); динамические «типы» — начала — силы («стремительная» и «осаживающая»), одна без другой невозможные и друг другу необходимые в «синтезе», не позволяющие себя оценить однозначно, только в единстве своем составляющие полноту национального бытия, превратились в «типы», статически обособленные и однозначно оцененные. Страхов как будто лишь излагал идею Григорьева. Но он ее излагал с такими смещениями, которые изменяли *структуру* идеи, тем самым меняли идею *по существу*. Перед нами пример того, что значат оттенки истолкования, перемена акцентов. Горацио Косица (как называл Григорьев своего младшего друга и духовного ученика [34]), как свойственно всякому Горацио, пересказывал своего Гамлета с упрощением. В дальнейшем упрощенная таким образом идея подвергалась еще более упрощенному опровержению.

Страхов так цитирует Григорьева: «Белкин есть «голос за *простое* и *доброе*, поднявшийся в душах наших против *ложного* и *хищного»* [35]. Мысль Григорьева, которую он цитирует: «Голос за простое и доброе, поднявшийся в душах наших против ложного и хищного — есть, конечно, прекрасный, возвышенный голос, но заслуга его есть только отрицательная. Его положительная сторона есть застой, закись, моральное мещанство» [36].

Итак, в григорьевской интерпретации Белкин не есть «герой» Пушкина — ни в одном, ни в другом значении этого слова. Он прежде всего не рассматривается — по способу его существования в мире образов Пушкина — как литературный герой (персонаж) [37]. Речь идет о *процессе* Ивана Петровича Белкина, совершавшемся в Пушкине («белкинский процесс пушкинской натуры», «великий

---

[34] «Аполлон Александрович Григорьев. Материалы для биографии», стр. 45.

[35] Сочинения Аполлона Григорьева, т. 1. Издание Н. Н. Страхова. СПб., 1876, стр. VI.

[36] *Аполлон Григорьев.* Литературная критика, стр. 271.

[37] Это отмечено В. Б. Сандомирской: «Но прежде всего Белкин для него — не «образ» и не «герой», а определенный тип отношения к действительности...» («Пушкин. Итоги и проблемы изучения». Л., «Наука», 1966, стр. 69). В. Б. Сандомирская выступает за пересмотр упрощенных характеристик истолкования образа Белкина у Аполлона Григорьева. Такой пересмотр намечен в работах Б. Ф. Егорова о Григорьеве («Уч. зап. Тартуского гос. ун-та», вып. 98. Тарту, 1960, стр. 198 и вып. 104. Тарту, 1961, стр. 64).

нравственный процесс, который породил это лицо и его созерцание у поэта...» [38]), Белкин рассматривается как *внутреннее отношение* творчества Пушкина, «заклинателя и властелина многообразных стихий». В этом именно относительном значении Белкин характеризуется у Григорьева как *отрицательное* начало («отрицательный образ Белкина» [39]), т. е. начало, «правое только как отрицательное» [40]. Григорьев говорит о «чисто отрицательных и смиренных идеалах» [41], о «процессе Белкина» как «нашем отрицательном (в отношении к нашему напряженному развитию) процессе» [42]; Белкина как пушкинскую «ипостась» называет его «отрицательным *я*» [43]. Категория «отрицательного» имеет динамически-функциональное значение и характеризует момент процесса. Белкин лишь в *отношении* к иным, противоположным, но пушкинским же «сочувствиям» получает свое «существование» и свой «образ»: «ибо предоставьте его самому себе — оно перейдет в застой, мертвящую лень, хамство Фамусова и добродушное взяточничество Юсова» [44]. Таков, по Григорьеву, этот «тип», обособившийся «положительно», сам по себе.

Григорьевская идея Белкина далеко вышла за рамки истолкования этого образа у Пушкина. Как критик-художник (который, согласно характеристике Страхова, «сам жил художественными типами и образами почти в той же мере, как ими живут художники» [45]), Григорьев развил и «продолжил» это пушкинское «начало» и проецировал его в послепушкинскую историю литературы. В нашу задачу сейчас не входит судить о том, насколько верна была эта проекция. Но в каком соответствии григорьевская интерпретация находится с «оригиналом» — с пушкинским Белкиным — и что дает эта интерпретация для понимания этого ускользающего от литературоведческого определения образа? Мы полагаем, что специфическая его структура отразилась в структуре григорьевской интерпрета-

[38] Сочинения Аполлона Григорьева, т. 1. Изд. Н. Н. Страхова, стр. 621.

[39] *Аполлон Григорьев.* Литературная критика, стр. 263.

[40] Там же, стр. 182.

[41] Там же, стр. 175.

[42] Там же, стр. 519.

[43] Там же, стр. 346.

[44] Там же, стр. 182.

[45] Сочинения Аполлона Григорьева, т. 1. Изд. Н. Н. Страхова, стр. V.

ции. Взгляд на фигуру Белкина главным образом с точки зрения ее функциональной роли в творчестве Пушкина, характеристика этого образа как *отношения* по преимуществу и в этом качестве как *отрицательного* начала — все эти моменты критической интерпретации Аполлона Григорьева освещают и открывают, как нам представляется, действительную природу этого необычного образа. «Автор» Белкин и представляет собою *композиционную функцию* в большей мере, нежели «образ героя» в обычном смысле. Но эта композиционная функция олицетворена и индивидуализирована, воплощена как «лицо» и «характер». Определение меры этого воплощения и этой индивидуализации и составляет проблему Белкина.

У Андрея Платонова в повести «Сокровенный человек» герой обличает своих начальников: «— Потому, что вы делаете не вещь, а отношение! — говорил Пухов, смутно припоминая плакаты, где говорилось, что капитал не вещь, а отношение; отношение же Пухов понимал как ничто». О пушкинском Белкине можно сказать, что это «не вещь, а отношение». Но история белкинского вопроса показывает, что к образу подобного типа у литературоведения не хватает подходов. Можно сказать, если взять характеризованные выше крайние тенденции истолкования этого образа в критике, что в одних случаях Белкина понимают как «вещь», в других как «ничто».

Григорьев понял функцию Белкина широко; он рассматривал роль Белкина не только в границах «Повестей Белкина» и даже пушкинской прозы, но в размерах творчества Пушкина в целом. И для такого широкого понимания роли этого образа есть реальные основания. Если «проза Пушкина выросла из переосмысления действительности» [46], то роль Белкина как композиционно завершающей в первый раз произведение пушкинской прозы фигуры была решающей. В Белкине проза Пушкина обретала себя и свою художественную позицию.

Наконец, у Григорьева важен количественный момент, критерий меры, масштаба, присутствующий в его характеристиках Белкина (Пушкин «мерялся с типами», «ума́лил себя» и т. п.). Белкин, как мы увидим,— это именно образ — *мера,* необходимая пушкинской прозе для самоопределения. В эволюции Пушкина Белкин явил собою новую, «прозаическую» меру его «сочувствий».

[46] *А. Лежнев.* Проза Пушкина, стр. 219.

3

Образ автора повестей Белкина дан в предисловии «От издателя». Функции этого предисловия посвящена упоминавшаяся уже недавняя специальная статья Яна М. Мейера «Шестая повесть Белкина» [47]. О предисловии как «о шестой повести — повести о самом Белкине» еще раньше писала А. Г. Гукасова, обратившая внимание на следующую подробность в рецензии «Северной пчелы» на издание «Повестей Белкина» 1831 г.: «В сей книжке помещены шесть анекдотов, приключений, странных случаев» [48].

Предисловие в самом деле можно рассматривать как еще одну повесть пушкинского цикла, а Белкина — как ее героя. Но это уже не «повесть Белкина». «Это повесть, но не Белкина» [49]. Это, следовательно, не такая же повесть, как остальные пять, и Белкин — не такой же герой, как герои повестей. Назначение этого пушкинского героя — быть «автором» пушкинских повестей. Структура «образа автора» и составляет главное в предисловии.

Здесь сообщается информация об Иване Петровиче Белкине (биография, характер, портрет), дающая некоторую человеческую определенность, однако очень «некоторую», очень неопределенную. Разгадать художественную проблему Белкина и значит, очевидно, установить эту меру определенности — или меру неопределенности — образа Белкина. Но композиционные приемы предисловия специально направлены на то, чтобы сделать эту задачу трудноразрешимой и любую определенность — сомнительной.

О покойном авторе сообщает не сам «издатель», но третье лицо — «биограф», своего рода рассказчик повести о Белкине. В незаконченном первоначальном наброске предисловия этот посредник был сам по себе, как образ, относительно более нейтрален, поэтому характеристики покойного автора (Петра Ивановича Д —) воспринимались как более «прямые» (8, 581—583). В окончательной ре-

---

[47] *Jan M. Meijer.* The Sixth Tale of Belkin.— В кн.: *Jan van der Eng, A. G. F. van Holk, Jan M. Meijer.* The Tales of Belkin by A. S. Puškin. 1968. Mouton. The Hague.

[48] *А. Г. Гукасова.* «Повести Белкина» А. С. Пушкина. М., 1949, стр. 75.

[49] *Jan M. Meijer.* The Sixth Tale of Belkin, p. 147.

дакции сообщающий посредник — ненарадовский помещик — гораздо больше выдвинут как самостоятельный образ. Определенность и реальность посредника обратно пропорциональна определенности и реальности самого Ивана Петровича Белкина. Предисловие, кажется, имеет единственную цель — познакомить с автором Белкиным; но вместо него на первом плане — густой, колоритный образ помещика, уже сквозь который приходится получать «биографическое известие» и человеческий образ автора. Но плотный помещик очень мало прозрачен, и Белкин сквозь него виден смутно. Белкин расплывчат и бледен в такой же мере, в которой брутальный помещик, его изобразитель и биограф, определенен и характерен, «типичен».

В маленьком предисловии образ Белкина как бы несколько раз отодвинут и отдален; он оставляет бледное впечатление тени. Прежде всего он и вправду тень: Белкин — покойник. Сосед-биограф сообщает «все, что мог... припомнить». Но все интересы биографа направлены «в сторону от литературы» [50]. Направленность внимания, обнаруживающаяся в его «биографическом известии», полностью расходится с задачей дать «жизнеописание покойного а в т о р а». Белкина биограф прежде всего рисует с огорчением как плохого хозяина. Эта разнонаправленность интересов биографа и Белкина проявляется, например, в истолковании следующего факта: «поручил он управление села старой своей ключнице, приобретшей его доверенность искусством рассказывать истории. Сия глупая старуха не умела никогда различить двадцатипятирублевой ассигнации от пятидесятирублевой...» Биограф сообщает как о фактах и об умении ключницы рассказывать истории, и о неумении различать ассигнации; но один факт для него имеет значение и поэтому выделен и подчеркнут в его рассказе, другой — ничего не значит и поэтому как бы не существует, а в рассказе помещика на заднем плане как проходной факт; Белкину, очевидно, дело представлялось прямо противоположным образом. И писательство Белкина для его биографа — мало значащий факт, далеко не на первом плане в его рассказе [51],—

[50] *В. В. Виноградов.* Стиль Пушкина, стр. 541.

[51] В окончательном тексте предисловия опущена фраза черновой редакции, в которой, видимо, интерес биографа к литературным занятиям Белкина превысил необходимую меру: «Заня-

хотя все должно обстоять наоборот в контексте «Повестей Белкина». Само приятельство Белкина и помещика может быть значимо и оценено каждым из них со своей точки зрения: «До самой кончины своей он почти каждый день со мною виделся, дорожа простою моею беседою, хотя ни привычками, ни образом мыслей, ни нравом мы большею частию друг с другом не сходствовали».

Необходима поправка на угол зрения ненарадовского помещика, для того чтобы «установить объективную «историческую», так сказать, природу образа Белкина. Но нормы и принципы такого исправления, таких поправок зыбки и неопределенны» [52].

Собственное белкинское лицо отдалено и как будто стерто в «биографическом известии». Качества, названные биографом,— мягкость и кротость, слабость (и характера и здоровья), стыдливость, умеренность — это абстрактный «характер», слабо воплощенный в реальную личность. Сами качества эти больше имеют пассивное, отрицательное значение *отсутствия* противоположных качеств (вспомним характеристику Аполлоном Григорьевым «отрицательного» значения Белкина). Белкин характеризуется *недостатком* разных сил и способностей, например, недостатком воображения: как мы увидим, в структуре прозы «Повестей Белкина» эта черта их «автора» чрезвычайно важна. (Кроме того, в черновых материалах и «Истории села Горюхина» говорится о слабой памяти и «убожестве дарований».) Портрет, как и характер,— это абстрактная внешность, приметы: «Иван Петрович был росту среднего, глаза имел серые, волоса русые, нос прямой; лицом был бел и худощав». «Средняя» русская внешность, характеризующаяся отрицательно отсутствием чего-либо выделяющегося и яркого [53] (портрет родствен описанию внешности горюхинских жителей в другом болдинском произведении Белкина). Впечатление «отсутствия» подкрепляется с

тия по части словесности составляли кажется главное удовольствие жизни его» (8, 589).

[52] *В. В. Виноградов.* Стиль Пушкина, стр. 543.

[53] Работа над этим портретом в рукописи отражает процесс исчезновения всех подробностей, сколько-нибудь отклоняющихся от «среднего» и «безличного» типа. Например, после «росту середнего» зачеркнуто: «более высокого чем малого», белокурые волосы становятся русыми, но и такие характеризующие уточнения, как «волосы темно русые» и глаза «светло серые», не сохраняются в окончательном тексте (8, 590).

разных сторон: «к женскому же полу имел он великую склонность, но стыдливость была в нем истинно девическая»[54]. Одно белкинское свойство, притом выраженное в сильной степени («великая склонность»[55]), нейтрализуется и погашается другим свойством, также выраженным в сильной степени,— так что даже в мужскую его принадлежность входит какая-то неопределенность, нейтральность, она как бы сводится к нулю (амбивалентная белкинская «двуполость», именно не активная и положительная, но пассивная, «нулевая»). К этому месту «следует анекдот, коего мы не помещаем, полагая его излишним; впрочем, уверяем читателя, что он ничего предосудительного памяти Ивана Петровича Белкина в себе не заключает». Опущенный анекдот разрещается не какой-нибудь тайной, а опять же ничем, отсутствием, впечатление которого возрастает от этой игры[56].

4

Итак, определенность Белкина равняется его неопределенности, а рисунок его лица изображает безличность.

---

[54] Любопытно поставить в связь с этой белкинской чертой «девическую стыдливость» и самую фамилию героя первого романа Достоевского. Макар Девушкин пишет Вареньке Доброселовой: «у бедного человека на этот счет тот же самый стыд, как и у вас, примером сказать, девический. Ведь вы перед всеми — грубое-то словцо мое простите — разоблачаться не станете...» Своего Девушкина Достоевский в тексте романа прямо связал с «Повестями Белкина» (чтение и восторженное принятие «Станционного смотрителя» в резком контрасте с непринятием гоголевской «Шинели»). В дальнейшем образ Белкина (под впечатлением интерпретации Ап. Григорьева) серьезно занимал Достоевского, Белкин как значимое имя часто упоминается в его записных книжках. Остроумно предположение М. Альтмана о том, что имя «Иван Петрович» рассказчика «Униженных и оскорбленных» содержит в себе указание на пушкинского Белкина, и роман (ситуация которого, как показывает анализ, сознательно соотнесена с ситуацией пушкинского «Станционного смотрителя») представляет собою как бы «роман Белкина», как называет «Униженные и оскорбленные» М. Альтман («Звезда», 1936, № 9).

[55] В рукописи первоначально просто «склонность» (8, 589).

[56] В окончательную редакцию предисловия не вошел еще один анекдот: рассказ о том, как Белкину для прогулки подали *самую смирную* из лошадей, которой он все-таки оказался смирнее и с нее упал (8, 588). Это тоже мера белкинского «отсутствия», «нулевого» существования.

Кажется, он является только «пустою мифою», как сам Белкин подозревает в «Истории села Горюхина» о своем любимом писателе Курганове. Но также можно предполагать возможности, недоступные ненарадовскому помещику, его биографу. Белкинская неопределенность не только допускает, но возбуждает такие предположения. Неопределенность эту можно принять за нуль и за источник возможностей. *В неопределенности Белкина и состоит его композиционное значение для «Повестей Белкина».*

Выше мы цитировали начала «повестей Белкина»: «Мы стояли в местечке ***», «В одной из отдаленных наших губерний», «В конце 1811 года, в эпоху нам достопамятную». Эта классическая первая фраза пушкинской прозы имеет уравновешенный «объективно-субъективный» характер: она начинает сразу с рассказа, действительности, события; в то же время сразу личность рассказчика проступает местоимением первого лица. Эти первые лица рассказчиков повестей говорят из глубины того мира, о котором рассказывают повести. Но это простые рассказчики, автором же повестей назван Белкин. И не только формально назван, но создан расплывчатый образ белкинского *лица,* объединяющего собою мир говорящих простых рассказчиков и композиционно завершающего это первое пушкинское законченное произведение в прозе. Значение этого лица не только для «Повестей Белкина», но и для пушкинской прозы в целом можно, как нам представляется, сопоставить со значением всеохватывающего и всеобъединяющего первого авторского лица, «я» в романе в стихах. На фоне романа в стихах (законченного в те дни, когда писались повести Белкина) прозу Пушкина характеризует тот факт, что объединяющее лицо этой первой его законченной прозы — лицо не пушкинское, а белкинское, «чужое» или «получужое»: это словно сама олицетворенная проза. Однако это не-пушкинское лицо в то же время Пушкиным не отчуждено от себя. Этот Белкин родственно связан и с миром «своих» повестей, и с настоящим их автором Пушкиным. Эта литературная фикция Пушкина — необходимый ему для прозы посредник. Посредством этого Белкина и его авторства Пушкин отождествлялся, роднился с прозаическим миром своих повестей. Пушкин обернулся Белкиным, чтобы через него обернуться самим этим миром прозы. Так совершался «кеносис» Пушкина в Белкине, предсказанный в тексте ро-

мана в стихах: «Унижусь до смиренной прозы...» (Сравним у Григорьева: Пушкин «ума́лил себя...»)

«Это было через Белкина, что Пушкин в художественной прозе пришел к самому себе... В Белкине он наполовину самосознательно, наполовину шутливо исследовал собственную прозу и пришел к осторожному положительному выводу. С Белкиным стало ясно ему, что повести завершены, а не являются еще одним экспериментом... Роль Белкина была смиренна, но очень эффективна... Отныне Пушкин овладел своей прозой...» [57].

Страхов, который упростил и выпрямил идею о Белкине Аполлона Григорьева, дал вместе с тем очень верное определение значения Белкина в художественном развитии Пушкина: «чтобы понимать предмет, нужно стать к нему в надлежащее отношение, и Пушкин нашел такое отношение к предмету, который был вовсе неизвестен и требовал всей силы его зоркости и правдивости» [58]. В Белкине Пушкин нашел *надлежащее отношение*, позицию прозы.

Белкинский образ посредничает между автором и миром живых эмпирических лиц (персонажей и простых бытовых рассказчиков повестей) и в своем неопределенном диапазоне («тень покойного автора») объединяет ту и другую повествовательную инстанцию — Пушкина и прозаический мир с его простыми повествователями. Такова довольно сложная авторская композиция «простой» пушкинской прозы.

Роль Белкина рассматривается по аналогии с ролью рассказчика, замещающего настоящего автора. М. Бахтин противопоставляет его рассказчику у Тургенева, точка зрения и слово которого существенно не отличаются от точки зрения и слова самого автора и который является «простым композиционным приемом». «Этого нельзя сказать о рассказчике Белкине: он важен Пушкину как чужой голос, прежде всего как социально определенный человек с соответствующим духовным уровнем и подходом к миру, а затем и как индивидуально-характерный образ. Здесь, следовательно, происходит преломление авторского

[57] *Jan M. Meijer.* The Sixth Tale of Belkin, p. 130, 134.

[58] *Н. Страхов.* Критические статьи об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом, стр. 293.

замысла в слове рассказчика; слово здесь — двуголосое»[59].

Белкин действительно важен Пушкину как существенно отличный от настоящего автора образ. Но все же этот образ нарочито не объективирован до такой степени, чтобы можно было говорить о «чужом голосе» (и весь белкинский облик оформлен не как «чужой», но «получужой»). Белкин вообще не имеет у Пушкина «голоса» — это рассказчик (автор) — «покойник». Что представляет собою «слово рассказчика» в «Повестях Белкина»? Как белкинское слово оно весьма проблематично. Повести, «как сказывал Иван Петрович, большею частию справедливы и слышаны им от разных особ. Однако ж имена в них почти все вымышлены им самим...» Это все, что известно о вкладе Белкина в то, что он слышал и записал от рассказчиков. Размеры и характер этого вклада — «авторство» Белкина,— как и все остальное в нем, не поддаются определению[60]. В тексте повестей мы различаем голоса действующих лиц и простых рассказчиков, в то же время мы всюду слышим самого Пушкина,— но слова Белкина как такового в тексте повестей мы не находим. Присутствие Белкина в тексте как автора и рассказчика никак не локализовано, не опредмечено в собственном «белкинском» слове. Такого в повестях нет. В то же время он причастен обеим повествовательным инстанциям. Звучащий мир пушкинских повестей объединяется *молчаливым* образом Белкина.

В послепушкинской прозе человеческое воплощение рассказчика более или менее закрывает кругозор самого рассказа. Но нарочитая человеческая неопределенность и отсутствие своего выраженного слова в тексте отличают

---

[59] *М. Бахтин.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963, стр. 256.

[60] Правда, в «Истории села Горюхина» сам Белкин, упоминая свои повести, более определенно указывает черты своего в них авторства: «Оставя мысли, принялся я за повести, но, не умея с непривычки расположить вымышленное происшествие, я избрал замечательные анекдоты, некогда мною слышанные от разных особ, и старался украсить истину живостию рассказа, а иногда и цветами собственного воображения. Составляя сии повести, мало-помалу образовал я свой слог и приучился выражаться правильно, приятно и свободно». Но «История села Горюхина» не была закончена и опубликована Пушкиным, в законченных же и опубликованных «Повестях Белкина» мы имеем завершенную структуру образа их мнимого автора. Поэтому, очевидно, нельзя просто совместить данные того и другого «белкинских произведений».

рассказчика Белкина от рассказчика более обычного типа. Белкин вообще замещает настоящего автора повестей не как рассказчик, но именно как вымышленный *автор*. Как автор, а не рассказчик, он создан Пушкиным. Белкин — не воплощенный рассказчик — фигура, более характерная для послепушкинской прозы,— но «медиум», *повествовательная среда*, объединившая повествующего автора с миром его повествования [61].

Пушкин становится имманентен своим повестям, повести обретают свое единство. Авторство Белкина, интимно близкого этим историям, как бы строит для них художественное пространство, преобразует их в единый и целостный *мир* пушкинской прозы.

Белкин при повестях и является знаком их единства, знаком целого. Это образ-знак в большей мере, нежели образ-изображение («знаковая» его природа и является, очевидно, трудноопределимой спецификой этого образа). Повести как бы помечены Белкиным, но не обрамлены, не замкнуты им (как воплощенным рассказчиком-человеком). Вспомним уподобление В. В. Виноградова: «Как алгебраический знак, поставленный перед математическим выражением...» Но поэтому между Белкиным и повестями — свободная и открытая связь. В составе цикла, объятые авторством Белкина, повести сохраняют свободное существование; их можно читать отдельно, до известной степени можно читать «без Белкина» — однако лишь до известной степени. Читатели и исследователи, читающие без Белкина, полностью сбросив его со счета [62], неизбежно читают с известной потерей смысла.

О роли Белкина во внутреннем устройстве повестей писал В. В. Виноградов: «Прежде всего в самом изложении и освещении событий, составляющих сюжеты разных «Повестей Белкина», ощутимо наличие промежуточной призмы между Пушкиным и изображаемой действительностью. Эта призма изменчива и сложна. Она противоречива. Но, не увидев ее, нельзя понять стиля повестей,

---

[61] На вопрос П. И. Миллера (тотчас по выходе повестей): «кто этот Белкин?» — Пушкин, по его воспоминаниям, отвечал: «Кто бы он там ни был, а писать повести надо вот этак: просто, коротко и ясно» («Русский архив», 1902, III, стр. 234).

[62] Первую формулировку подобного отношения к повестям дала «Северная пчела»: «Везде Белкин да Белкин, к чему это? Читатель хочет Повестей, а не Белкина» (1834, № 192, 27 августа).

нельзя воспринять всю глубину их культурно-исторического и поэтического содержания». В. В. Виноградов считал, что повести Белкина «необходимо изучать и понимать так, как они есть, то есть с образами издателя, Белкина и рассказчиков» [63].

Этот неопределенно-широкий Белкин облекает прозрачно собою повести, дает им свою «атмосферу», композиционно ширит и обобщает их, не присутствуя в них «материально», не оставив своих следов.

В современной «Повестям Белкина» критике пушкинская мистификация (так же как и Рудый Панько одновременно появившихся в свет гоголевских «Вечеров на хуторе») была воспринята как неловкое подражание Вальтеру Скотту [64]: «Этот *И. П. Белкин,* этот Издатель сочинений его, который подписывается буквами: А. П., и о котором в объявлении книгопродавцев говорят, как о *славном нашем поэте*, не походят ли они на дитя, закрывшее лицо руками и думающее, что его не увидят?» [65] Но Пушкин, собственно, не скрывался за Белкиным. «Северная пчела» писала: «Автор скрывает свое имя под вымышленным прозванием, и просит приятелей своих объявлять на каждой почтовой станции, а Журналистам позволяет *догадываться*, и в догадках произносить свое настоящее имя. После этой *проделки* начинается *дело»* [66]. «Северная пчела»

---

[63] *В. В. Виноградов.* Стиль Пушкина, стр. 538.— Любопытные замечания по поводу композиции повестей сделал Михаил Зощенко, когда он задумал в виде эксперимента написать «шестую повесть Белкина» как «копию» существующих. С точки зрения Зощенко, главной трудностью этой попытки было композиционное подключение к циклу. Он писал в предисловии: «Сложность такой копии тем более велика, что все пять повестей Пушкина написаны как бы от разных рассказчиков. Поэтому мне не пришлось подражать общей манере (что было бы легче), а пришлось ввести по-настоящему новый рассказ, такой рассказ, который бы мог существовать в ряду повестей Белкина» (*Мих. Зощенко.* Рассказы и повести 1923—1956 гг. Л., 1959, стр. 607). Независимо от успеха самой попытки в замечании Зощенко ценно чуткое восприятие структуры пушкинского цикла и противопоставление структуры «общей манере». Структуру повестей Зощенко почувствовал как «мир» и намеревался подражать этому миру с его композицией, а не «общей манере» («что было бы легче»).

[64] См.: *Д. Якубович.* Предисловие к «Повестям Белкина» и повествовательные приемы Вальтер Скотта.— «Пушкин в мировой литературе», 1926.

[65] «Московский телеграф», 1831, ч. 42, № 22, ноябрь, стр. 254.

[66] «Северная пчела», 1831, № 286, 16 декабря.

как будто читала письмо Пушкина Плетневу, в котором он просил «Смирдину шепнуть мое имя, с тем, чтоб он перешепнул покупателям» (14, 209). Таким образом, прозрачность настоящего автора за вымышленным входила в структуру читательского впечатления, на которое рассчитывал Пушкин.

Специфический характер Белкина как повествователя и заместителя автора проявился в ответе Пушкина на предложение В. Ф. Одоевского «г. Белкину» сотрудничать в одном литературном предприятии с гоголевским Рудым Паньком и Иринеем Гомозейкой только что появившихся «Пестрых сказок» самого Одоевского (15, 84). Пушкин отвечал 30 октября 1833 г. из того же Болдина, где за три года до того родился сразу уже покойником Белкин: «Не дожидайтесь Белкина; не на шутку видно он покойник; не бывать ему на новосельи ни в гостиной Гомозейки, ни на чердаке Панка. Не достоин он видно быть в их компании...» (15, 90).

Приглашавшие Белкина в сотрудники персонажи находились с ним в несомненном литературном родстве [67] и поэтому с основанием могли рассчитывать увидеть его в своей компании. Тем не менее отказ Пушкина был, по-видимому, обусловлен мотивами принципиального для него характера; эти мотивы, как нам представляется, высказаны в ответе Пушкина в выделенных нами словах. Главным мотивом, по-видимому, было то, что роль Белкина была уже выполнена и не могла быть продолжена и поэтому «не на шутку» он был покойник. Пушкину, очевидно, была ясна особого рода несовместимость Белкина с *живыми* рассказчиками Гоголя и Одоевского, говорившими в тексте «своих» произведений оригинальной и колоритной речью [68]. Белкин, однако, не только по биографии, но по структуре образа был покойник. В «Повестях Белкина» он не имел своего слова и речевой характеристики. Очевидно, безгласная тень не могла быть в компании

---

[67] Признаком его у Гомозейки является эпиграф к «Пестрым сказкам», сознательно перекликающийся с эпиграфом к «Повестям Белкина»: «Какова История. В иной залетишь за тридевять земель за тридесятое царство». Фон-Визин в Недоросле». Эпиграф не только тоже из Фонвизина, но и на ту же тему («истории»), хотя и взятый в ином ключе, соответствующем «фантастическому» характеру «историй» Гомозейки.

[68] «Пестрые сказки с красным словцом, собранные Иринеем Модестовичем Гомозейкою...»

с активно разговаривающими «сказочниками». Белкинская неопределенность не могла сотрудничать с условной определенностью персонажей Гоголя и Одоевского. Общим с этими персонажами-рассказчиками была у Белкина свойственная им всем условность, «эмблематичность», свободное отношение к самому рассказу, прозрачность автора за рассказчиком. Это их отличает от рассказчиков более поздней литературной формации, чья человеческая воплощенность менее легка, более «реальна» и «безусловна», в большей мере «замещает» автора. Однако будучи тоже условным рассказчиком-автором ранней формации, Белкин все же не мог сотрудничать с «жанровыми» персонажами малороссийского пасичника и чудака-любомудра. Неопределенный, почти нереальный, Белкин не ограничен «жанром» и более широко реален. Аполлон Григорьев «от взгляда на жизнь Ивана Петровича Белкина» вел «все простые, не преувеличенные юмористически и не идеализированные трагически отношения литературы к окружающей действительности и к русскому быту...»[69]

Как рассказчик Белкин дальше ушел от своих «жанровых» современников, которые звали его в сотрудники[70], и вместе с тем не обрел ограничивающих автора, «замыкающих» очертаний. Он остался вовсе без четких очертаний, сливаясь с очертаниями материала, мира пушкинско-белкинской прозы. Тень Белкина поэтому неразрывно совмещена с историями, получившими его имя; за пределами «Повестей Белкина» (и выполненной им в этих повестях для пушкинской прозы задачи) он «окончательно умер». Поэтому он не вступает в новые предприятия и хочет, чтобы с ним не смешивали «ненастоящих Белкиных»: «Радуюсь, что Сенковский промышляет именем Белкина; но нельзя ль (разумеется из-за угла и тихонько, например в Московском наблюдателе) объявить, что настоящий Белкин умер и не принимает на свою долю грехов своего омонима? Это бы, право, было не худо» (16, 56).

---

[69] *Аполлон Григорьев.* Литературная критика, стр. 177.

[70] Недаром имя Белкина оживает и насыщается новым содержанием в определенной линии русской мысли и литературы второй половины века (становится, в частности, много значащим именем у Достоевского).

5

По свидетельству ненарадовского помещика, в повестях Белкина имена «почти все вымышлены им самим, а названия сел и деревень заимствованы из нашего околодка, отчего и моя деревня где-то упомянута. Сие произошло не от злого какого-либо намерения, но единственно от недостатка воображения».

«Недостаток», таким образом, сказался в том, что белкинского воображения хватило на половину дела, на имена персонажей; имена деревень он прямо взял из ближайшей действительности, «списал с натуры». Таким образом получилась как бы чересполосица, смесь эмпирического правдоподобия и художественного вымысла, бытового рассказывания и литературного авторства. Такова половинчатость, или же двойственность отношения автора Белкина к своему материалу; он, можно сказать, полуавтор — таким представляют его подробности его творчества, сообщенные его биографом.

Любопытно, что в журнальной критике указанный биографом белкинский недостаток рассматривался как действительный недостаток «Повестей Белкина». В них, писала «Северная пчела», «нет главного — *вымысла*» [71]. «Потерянная для света повесть» Сенковского, за подписью А. Белкин (этот «омоним», от которого Пушкин спешил отмежевать в письмах Погодину и Плетневу своего «настоящего Белкина», инициалом имени объединяя мнимого автора пушкинских повестей с настоящим, Белкина с Пушкиным [72]) пародировала как бы отсутствие сюжета и незначительность содержания в «Повестях Белкина» [73]. В их незамысловатого «автора» и его «издателя» Пушки-

[71] «Петербургские записки. Письма из Петербурга в Москву» за подписью Ф. Б. (Фаддей Булгарин).— «Северная пчела», 1831, № 288, 18 декабря.

[72] По предположению Н. Я. Берковского, у Сенковского «А. Белкин вместо И. П. Белкин,— очевидно, из желания переведаться с самим автором, А. Пушкиным, а не с подставным сочинителем этих повестей».— *Н. Я. Берковский.* Статьи о литературе. М., 1962, стр. 301.

[73] Во время дружеского обеда один из участников рассказал историю, из которой слушатели сумели запомнить только первые слова: «Вот именно один такой случай был у нас по провиантской части...» Рассказчик по просьбе слушателей повторил свою повесть, но и после этого ее оказалось невозможно удержать в памяти. Так оказалась потеряна для света повесть.

на метило заключение «Потерянной для света повести»: «Покорнейше прошу упомянуть, сочиняя Историю Русской Литературы, что повестей и былей собственно у нас одною меньше, чем бы следовало быть по настоящему, потому что, клянусь, я имел твердое намерение напечатать этот любопытный случай по провиантской части: ведь таким образом пишутся почти все повести для нашей Словесности,— повторяя без всяких усилий своего воображения первый заслышанный где-нибудь анекдотик! Будь только рассказ Галактиона Андреевича такого свойства, чтоб можно было его упомнить,— вы бы имели одной «оригинальной» повестью больше, и я был бы один лишний оригинальный сочинитель.

А теперь имею честь пребыть и прочая.

А. Белкин» [74].

Позднее в некоторых исследованиях (Н. И. Черняев, А. К. Бороздин) эта подробность — то, что нарочито отмечена малая доля авторского участия Белкина, который лишь сочинил имена действующих лиц,— рассматривалась как прямое пушкинское свидетельство о малом значении Белкина в повестях.

Однако этот «недостаток» — как и все прочие «отрицательные» (по Ап. Григорьеву) черты мнимого автора — можно верно оценить, лишь имея в виду его структурное значение. Пушкин указывал *меру* отношения своей прозы к ее предмету — жизненной прозе,— когда таким образом представлял свои повести как бы наполовину как быль, а наполовину как вымысел. Ведь Пушкин когда-то сам от себя обещал: «Но просто вам перескажу...» Выполнял он это обещание, однако, через Белкина с его «недостатком воображения» [75].

---

[74] «Библиотека для чтения», 1835, т. X, стр. 150.

[75] Русский провинциальный Белкин без воображения — на одном полюсе болдинского творчества 1830 г.; на другом полюсе — испанский Дон Гуан, пылкое воображение которого, напротив, всецело является источником маленькой трагедии Пушкина.

Дон Гуан

Ее совсем не видно
Под этим вдовьим черным покрывалом,
Чуть узенькую пятку я заметил.

Лепорелло

Довольно с вас. У вас воображенье
В минуту дорисует остальное;
Оно у нас проворней живописца,

При таком недостатке понятно, что повествование Белкина должно очень близко следовать рассказам рассказчиков, их «историям», а в самих историях быль и вымысел должны быть неразличимы. Повести Белкина — *были*, а в самом этом слове заключено представление как бы о тождестве повествования и события, были-рассказа и были-происшествия, истории, *которую* рассказывают, и истории, *о которой* рассказывают. В характере были поэтому соединяются «летописность» и «сказочность». Ориентир для этой грани повествования — эпиграф (ко всем «Повестям Белкина») из «Недоросля»: «То, мой батюшка, он еще сызмала к историям охотник». Таков один полюс повестей Белкина и одно возможное (и внушаемое автором) направление их восприятия. Эпиграф из «Недоросля» внушает ассоциацию Белкина с Митрофаном; однако белкинская неопределенность и загадочность вполне не укладываются в образ простодушного недоросля, хотя бы и перетолкованный положительно [76]. В. С. Узиным сделана и другая ассоциация, представляющаяся небезосновательной: «рыцарь бедный» — и отмечено «раздвоение поэта в Иване Петровиче Белкине», которому соответствует раздвоение в структуре повестей в целом: «эти маленькие незатейливые «истории» обращены одной своей стороной, своей твердой корой, к Митрофанушке, к «беличьему» мироощущению Белкина, а ядром своим — к взыскательному, грустному созерцателю жизни. Самое явление жизни и тайный смысл ее здесь слиты в такой

Вам все равно, с чего бы ни начать.
С бровей ли, с ног ли.

Дон Гуан

Слушай, Лепорелло,
Я с нею познакомлюсь.

Воображение Дон Гуана творит «Каменного гостя» как художественное произведение, как новый вариант вечного сюжета. Ср. несколько позже воображение Германна, порождающее действие «Пиковой дамы» из анекдота, из ничего.

[76] «Среди образов XVIII в. не мог Пушкин не отметить и *недоросля* и отметил его беспристрастнее и правдивее Фонвизина... Пушкин отметил два вида недоросля, или, точнее, два момента его истории: один является в Петре Андреевиче Гриневе, невольном приятеле Пугачева, другой — в наивном беллетристе и летописце села Горюхина Иване Петровиче Белкине, уже человека XIX в., «времен новейших Митрофане». К обоим Пушкин отнесся с сочувствием» (*В. О. Ключевский.* Сочинения, т. VII. М., 1959, стр. 151—152).

мере, что трудно отделить их друг от друга» [77]. Здесь указана та особенность «Повестей Белкина», которая всегда делала их специфически трудными для истолкования именно из-за их самоочевидной незамысловатости и понятности. Но дело в том, что модель такого восприятия повестей как равных себе и не скрывающих в себе никакого особого «смысла» — построена в самих же повестях. Эпиграфом из «Недоросля» означен этот полюс их структуры. «Митрофановский» интерес к повестям воспринимает в них «голую фабулу с ее плавным разворачиванием» [78]; «чисто внешний покров событий, механическое сцепление действий он (Митрофан как один возможный белкинский лик.— *С. Б.*) предпочитал их внутренней телеологической связи» [79]. Этой двойной мере восприятия повестей то ли как нехитрых «побасенок», то ли как «тайного смысла» и в высшей степени хитроумного литературного «изобретения» (а для *полного* понимания, очевидно, нужно в читателе как бы двойное зрение, способность воспринимать в повестях и ту и другую их интенцию, и неутраченная способность простого наивного чтения, и в то же время литературная изощренность) — соответствует двустепенный авторский пушкинско-белкинский образ.

С одной стороны, Белкин как автор почти сливается с материалом своих повестей, между прозой Белкина и жизненной прозой как будто почти нет дистанции, в пределе — совсем нет. Это один «предел» повествования: автор Белкин — на одном уровне с «историями», стоит с ними вровень. Сам он принадлежит целиком тому миру, о котором рассказывает. Это — медиум, через который «сама» выступает проза. По сообщению биографа, повести «были, кажется, первым его опытом»,— таким образом, еще очень близким к «основе», к самим «историям», жизненным фабулам, материалу. Повествование только-только на наших глазах возникает «прямо из жизни», только лишь отделяется от события в рассказах рассказчиков и за ними — в «литературном» уже пересказе Белкина: эта дистанция словно измерена тем, что Белкин переменил имена персонажей, но взял прямо из жизни имена местностей.

[77] *В. С. Узин.* О повестях Белкина, стр. 17—18.

[78] Ср.: «Повести Белкина читаются легко, ибо они не заставляют думать» («Северная пчела», 1834, 27 августа).

[79] *В. С. Узин.* О повестях Белкина, стр. 10.

В 1835 г. Белинский писал о «Повестях Белкина»: «Правда, эти повести занимательны, их нельзя читать без удовольствия; это происходит от прелестного слога, от искусства рассказывать (conter); но они не художественные создания, а просто сказки и побасенки: их с удовольствием и даже с наслаждением прочтет семья, собравшаяся в скучный и длинный вечер у камина; но от них не закипит кровь пылкого юноши» [80]. Белинский воспринял действительную интенцию автора, внушающую читателю, что перед ним — «не художественные создания, а просто сказки и побасенки»; в этом тоне сам Пушкин рекомендовал свои повести: «сказки моего друга Ив. П. Белкина» (14, 209). В более поздних отзывах Белинского низкая оценка «Повестей Белкина» у него сохранилась, но уже без той первоначальной свежести восприятия, которая есть в отзыве 1835 г.

«Авторская позиция» Белкина заключается в том, что он, как замечает Ян М. Мейер, представляет и бытовых рассказчиков повестей (будучи *почти* таким же рассказчиком, как они, и являясь как бы общим их знаменателем), и в то же время автора в целом [81]. В. В. Виноградов пишет о «стиле Белкина» как «посредствующем звене между стилями отдельных рассказчиков и стилем «издателя», Пушкина» [82]. Ян М. Мейер по этому поводу замечает, однако, что В. В. Виноградов, говоря о трех стилистических уровнях, не может показать наличия более чем двух в каждый данный момент [83]. Специфика посредствующей роли Белкина обнаруживается в этом наблюдении. В самом деле, стилистическими инстанциями повествования являются рассказчики повестей и их настоящий автор Пушкин. «Стиля Белкина» как такового в «Повестях Белкина» нет. Белкин не является стилистическим лицом, он присутствует в «Повестях Белкина» без своего слова и голоса, как чисто композиционное лицо. Но композиционно он реально присутствует в них. На повестях Белкина отражается только тень их покойного автора, но эта тень на них реально ложится.

Итак, восприятие «Повестей Белкина» как «не художественных созданий, а просто сказок и побасенок» за-

---

[80] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. 1. М., 1953, стр. 139.
[81] *Jan M. Meijer.* The Sixth Tale of Belkin, p. 127.
[82] *В. В. Виноградов.* Стиль Пушкина, стр. 544.
[83] *Jan M. Meijer.* The Sixth Tale of Belkin, p. 125.

дается читателю их лукавой структурой. Однако когда Толстой прочитал одну из них детям в Яснополянской школе, именно ожидая в прозе Пушкина найти вполне безыскусственное искусство, «не художественные создания», как притча и быль (т. е. ожидая найти в них то самое, за что не оценил их Белинский), обнаружился неожиданный для него результат: «После «Робинзона» я попробовал Пушкина, именно «Гробовщика»; но без помощи они могли его рассказать еще меньше, чем «Робинзона», и «Гробовщик» показался им еще скучнее. Обращения к читателю, несерьезное отношение автора к лицам, шуточные характеристики, недосказанность — все это до такой степени несообразно с их требованиями, что я окончательно отказался от Пушкина, повести которого мне прежде, по предположениям, казались самыми правильно построенными, простыми и потому понятными для народа» [84].

Так, в одном отношении повести Белкина очень простые, но если на них специально взглянуть с точки зрения простоты, они окажутся сложно и даже изощренно построены. В полноте же своей они доступны «двойному зрению», одновременно схватывающему их цельную простоту и их сложный состав.

«При простой фабуле получается сложное сюжетное построение»,— писал о «Выстреле» Б. Эйхенбаум [85]. Секрет этого усложнения простой фабулы в повествовательной структуре заключается в том, что *не только рассказывается фабула и изображается событие, но изображается и процесс рассказывания этой фабулы,* изображается весь звучащий мир повествования от одного человека к другому; мир основного события, простая фабула погружены в мир звучащего слова, повествовательный мир.

Событие пересказывается не один раз: внутри повестей рассказывают частями действующие лица (Сильвио и граф, станционный смотритель, Бурмин), затем уже всю историю рассказывают рассказчики, которых слушает и за ними записывает Белкин. Изображаются разные стадии рассказывания, посредничающие между самим событием и литературным повествованием о нем. Наконец, заключает всю эту цепь и в то же время охватывает ее целиком собою Пушкин. Он прозрачен за Белкиным и за

---

[84] *Л. Н. Толстой.* Полн. собр. соч., т. 8, стр. 59.
[85] *Б. Эйхенбаум.* Сквозь литературу. Л., 1924, стр. 166.

рассказчиками всех степеней. Пушкин — другой «предел» повестей и неопределенно-широкого Белкина.

Постепенным рассказыванием простая фабула перерастает в «Повести Белкина». Это простое происхождение пушкинской прозы из материала повествовательного предания, из цепочки подхватывающих друг за другом скромных рассказчиков — прямо показано в композиции прозы. Поэтому и недаром Пушкин «отказывался» от авторства в пользу покойника Белкина: житейская проза рассказывает себя «сама», она есть *проза* и в одном, и в другом смысле — как действительность и как рассказ, как объект простого повествования и его же множественный, из уст в уста говорящий субъект. И потому беспримерная простота потребовала от Пушкина сложной, ступенчатой композиции авторства. Простота, таким образом, это не «просто» свойство пушкинской прозы, но простота есть структура [86]. Ниже мы более подробно рассмотрим это внутреннее устройство «повестей Белкина», остановившись на «Станционном смотрителе» и «Выстреле».

6

«Станционный смотритель» в одном отношении отличается от других болдинских повестей. Он открывается не рассказом, но монологом автора, переходящим лишь постепенно в рассказ. Притом и внутри этого пролога незаметно и постепенно изменяется речь: ораторская речь автора, обращенная к широкой аудитории, к миру, переходит в скромное предисловие рассказчика.

«Кто не проклинал станционных смотрителей, кто с ними не бранивался? Кто, в минуту гнева, не требовал от них роковой книги, дабы вписать в оную свою бесполезную жалобу на притеснение, грубость и неисправность? Кто не почитает их извергами человеческого рода, равными покойным подьячим или, по крайней мере, муромским разбойникам?»

Это речь свободная и широкая по диапазону своих интонаций и стилистических средств; на ней не лежит печать рассказчика, титулярного советника А. Г. Н. Это —

---

[86] Композиционное качество этой простоты почувствовал Н. Полевой, писавший: «Это фарсы, *затянутые в корсет простоты*, без всякого милосердия» («Московский телеграф», 1831, ч. 42, № 22, ноябрь, стр. 256).

ответ на общее мнение, апология смотрителей: «Будем однако справедливы, постараемся войти в их положение...»

В хоре голосов, на которые откликается эта речь,— эпиграф из князя Вяземского («Коллежский регистратор, Почтовой станции диктатор» [87]). Оратор-автор прямо полемизирует с ним. В пушкинской прозе эпиграф — это голос из-за границы произведения; Пушкин всегда использует положение эпиграфа «за текстом», чтобы вывести нас за рамки произведения и наметить широкий контекст [88]. В данном случае эпиграфом из Вяземского представлено некоторое общее мнение о станционных смотрителях; это внешняя и далекая жизни героя повести, *высокомерная* точка зрения, не знающая собственной, внутренней («низкой») меры этой чужой жизни; это взгляд проезжающего, остроумного «свысока», не входящего «в положение», взгляд из другого жизненного положения и социального круга. «Внешняя» точка зрения эпиграфа соответствует его внешнему положению по отношению к тексту — вне рассказа рассказчика и повести Белкина; он «приискан» издателем А. П.

Но слово автора спорит с эпиграфом как слово из одного мира с князем Вяземским; этот последний «за текстом» должен как будто слышать, что ему отвечает автор в первых строках повести; голос автора в этих первых строках — это голос человека из одного жизненного круга с князем Вяземским, но не со станционным смотрителем. Автор сочувственно и с призывом «войти в положение», но тоже издалека рисует «другую сторону» существования «диктатора»: «Приезжает генерал; дрожащий смотритель отдает ему две последние тройки...»

Этот образ («дрожащий смотритель») послужил А. В. Чичерину для его характеристики общих свойств пушкинского стиля и, в частности, пушкинского эпитета, который «имеет в виду не мгновенное данное состояние данного персонажа, а устойчивое свойство, которое у всякого смотрителя постоянно проявляется» [89]. В самом деле, «дрожащий смотритель» — можно сказать, постоянный

---

[87] У Вяземского «губернский регистратор».

[88] На особом характере пушкинских эпиграфов мы остановимся ниже.

[89] *А. В. Чичерин.* Возникновение романа-эпопеи. М., 1958, стр. 139.

эпитет; и все другие эпитеты и детали, все настоящие времена в этой картине рисуют именно постоянную ситуацию: «Погода несносная, дорога скверная, ямщик упрямый, лошади не везут...». Но, вероятно, заключая из этих примеров о свойствах пушкинского эпитета, следует принять во внимание их роль на этом участке текста пушкинской повести. Они рисуют постоянную ситуацию в ее обобщенном виде, «типическую картинку». Но сокровенный смысл «Станционного смотрителя» и заключается в несовпадении жизненной истории во всей ее человеческой конкретности с любой общей схемой, с любым «типическим положением». Роль немецких картинок с изображением истории блудного сына как подобного рода типического шаблона в ситуации повести уже выяснена ее исследователями. Но отчасти подобную роль выполняют и постоянные эпитеты в прологе повести: они изображают «дрожащего смотрителя» вообще, но следующая затем живая и единичная история Самсона Вырина находится с этой типической ситуацией в сложном и тонком соотношении. Любопытно, что в черновом варианте рассказ о первом приезде рассказчика на станцию вначале пошел по типической колее: «*Нет лошадей*, сказал мне смотритель и подал мне книгу в оправдании слов своих. [Как, нет лошадей! закричал с гневом отчасти притворным]» (8, 642). В окончательном тексте эта обычная ситуация, где рассказчик торопится «поскорее поехать» (8, 642), исчезает совсем; вместо этого он спрашивает чаю, а на месте типического положения возникает прямо ему противоположное: «Лошади были давно готовы, а мне все не хотелось расстаться с смотрителем и его дочкой» [90]. Дочка смотрителя и является обстоятельством, разрушающим типическую ситуацию; несколько позже по ходу повести об этом будет рассказывать сам смотритель: «Бывало барин, какой бы сердитый ни был, при ней утихает и милостиво со мной разговаривает. Поверите ль, сударь: курьеры, фельдъегеря с нею по получасу заговаривались». Главное событие повести начинается также по обычному типу: «При сем известии путешественник возвысил было голос

---

[90] «Эта картина в розовом свете плохо согласуется с иеремиадами о тяжкой участи смотрителей, обижаемых проезжающими, и о собственной судьбе мелкого чиновника, обижаемого смотрителями» (*Jan van der Eng*. Les récits de Belkin. Analogie des procédés de construction.— The Tales of Belkin by A. S. Puškin, p. 46).

и нагайку; но Дуня, привыкшая к таковым сценам, выбежала из-за перегородки и ласково обратилась к проезжему...» История самой Дуни, начавшаяся от этой минуты, будет проходить на фоне другого типического шаблона (притча о блудном сыне), не совпадая с ним.

Итак, на первой странице повести перед нами пока еще — общая схема «фабулы станционного смотрителя»; нам показывают перед рассказом пантомиму с грозным генералом, фельдъегерем с подорожной, «раздраженным постояльцем» и «дрожащим смотрителем» — подобно тому как в средневековом театре пантомима проигрывалась перед действием как его предварительная схема (как в представлении актеров в «Гамлете»). Из этой «притчи» следует вывод об «искреннем сострадании» к смотрителям: гуманное общее место, и все еще издалека и даже «свысока».

Но в идущей сразу за этим фразе, продолжающей, кажется, ту же речь, не отделенной даже красной строкой, ощутимо меняется тон и является впечатление другого субъекта речи:

«Еще несколько слов: в течение двадцати лет сряду изъездил я Россию по всем направлениям; почти все почтовые тракты мне известны; несколько поколений ямщиков мне знакомы; редкого смотрителя не знаю я в лицо, с редким не имел я дела; любопытный запас путевых моих наблюдений надеюсь издать в непродолжительном времени; покаместь скажу только, что сословие станционных смотрителей представлено общему мнению в самом ложном виде».

Здесь последние слова особенно выразительны: апология смотрителей повторяется, но другим голосом и «на другом языке». При иллюзии продолжения той же речи («Еще несколько слов») на самом деле вступает другая речь и другое «я», рассказчик (титулярный советник) с его определенным опытом, источником его рассказа. Вступает *определенное* «я», какого до этого не было. Это новая речь с моментальным ограничением кругозора и приближением к материалу, предмету рассказа.

«Из их разговоров (коими некстати пренебрегают господа проезжающие) можно почерпнуть много любопытного и поучительного». «Господа проезжающие» — это уже собственный голос смотрителя, невозможный в «далекой» речи о нем в первой части пролога, но внедряю-

щийся естественно во второй половине в «близкую» речь рассказчика [91]. Эта речь почти на уровне с материалом. «Господа проезжающие» в собственной речи рассказчика — мера его «внутреннего» присутствия в этой жизни, о которой он говорит.

Мы нисходим к предмету и самому рассказу. Через личность и речь рассказчика мы входим действительно «в положение», *входим в рассказ* о станционном смотрителе. Вот естественные для рассказчика стадии перехода: «Легко можно догадаться, что есть у меня приятели из почтенного сословия смотрителей. В самом деле, память одного из них мне драгоценна». Из общего ряда и общего плана в «крупный», из далекой и внешней позиции — близко и «внутрь», от смотрителя вообще — к «приятелю», «одному из них». Индивидуальная повесть пойдет на фоне общей схемы, очерченной в прологе.

Итак, уже вступление к «Станционному смотрителю» внутри себя по-степенно; вступительная речь разделяется внутри себя и переходит в другой регистр. Но более всего замечательна та незаметность, с какой это происходит. Эта перемена лица и характера речи так незаметна, что, кажется, не была отмечена в литературе о Пушкине; обычно рассматривают речь о смотрителях как одну речь, принадлежащую то ли автору, то ли рассказчику. И такое слитное восприятие отвечает намерению автора повести: Пушкин поддерживает впечатление прямой последовательности, простого продолжения той же речи, когда так вводит новый тон и другое лицо: «Еще несколько слов...» Просто в той же цепи еще одно звено; здесь и намечен некоторый раздел, и он в то же время замаскирован, прикрыт. Эта реплика уже принадлежит другому голосу, но он всего только продолжает то, что сказано до него. Пушкин вводит новую речь, но лишь скрыто, вместе с ней и внутри нее, вводит новый субъект речи, рассказчика на

---

[91] Интересно, что это выражение в черновике появлялось раньше по тексту, но было устранено: вместо окончательного «(ссылаюсь на совесть моих читателей)» первоначально было «ссылаясь на совесть гг. проезжающих» (8, 639). Речь *автора* в первой части пролога характеризуется обращением к *читателям*; «господа проезжающие» в завершенном тексте появляются ниже как краска, характеризующая *рассказчика*. Эта замена выразительно показывает различие двух слоев, которые стилистический анализ обнаруживает во вступительном монологе «Станционного смотрителя».

месте только что говорившего оратора. Эти лица возникают внутри речей и из них, но не очерчивают, не замыкают свои речи собою извне. Так образ рассказчика является из скромной речи рассказчика, которая сама является непосредственно из предыдущей громкой авторской речи («Еще несколько слов»). Внутри одного потока речи автор переходит в своего рассказчика и через него в свой рассказ, в мир своей повести. Рождается впечатление единого и широкого, «большого» субъекта повествовательной речи, равного миру повествования. А множественность и разность субъектов речи *внутри* повествования (открывающий повесть оратор, затем рассказчик, затем сообщающий свою историю станционный смотритель) — это только аспекты и грани единого и объективного, разноликого, «протеического» *субъекта* пушкинской прозы.

Для начинающего повесть голоса автора история станционного смотрителя — это чужая жизнь и другой мир. Для продолжающего естественно и незаметно рассказчика это — свой мир: станционный смотритель ему приятель (каким он не мог быть для автора в первой части пролога). Так в композиции повести нам показаны дистанции и переходы от автора к предмету. Совершается о-своение прозаического предмета через рассказчика. Аполлон Григорьев спрашивал: как мог поэт усвоить себе эту бедную обыденную обстановку, когда уже выработались и выяснились силы большие, способные «меряться» с «великими» предметами? [92] Задача именно состояла в мере, которая бы объединила автора и предмет. Но мы знаем, хотя бы из переписки Пушкина, что мера «малых» предметов и величин не была чужая его объективной личности. Он, например, был способен себя самого и свое занятие определять равно в категориях вдохновения и ремесла и соответственно говорить на разных языках. Пушкин мог написать (Вяземскому): «Оставь любопытство толпе и будь заодно с Гением» (13, 243), но он же писал, и тому же Вяземскому: «Аристократические предубеждения пристали тебе, но не мне — на конченную свою поэму я смотрю, как сапожник на пару своих сапог: продаю с барышом. Цеховой старшина находит мои ботфорты не по форме, обрезывает, портит товар; я в накладе; иду жаловаться частному приставу; все это в порядке вещей» (13, 59). Вот

[92] *Аполлон Григорьев.* Литературная критика, стр. 180.

мера будущих «Повестей Белкина», ремесленной действительности «Гробовщика» — как собственная пушкинская жизненная и художественная мера: ведь Пушкин *действительно говорит* как ремесленник, «языком честного простолюдина». Или, когда поэт («я» романа в стихах) говорит в «Путешествии Онегина»:

Мой идеал теперь — хозяйка,
Мои желания — покой,
Да щей горшок, да сам большой,—

то эти последние слова, выделенные курсивом как цитата из чужого языка, в этот самый момент усваиваются изменившимся «я» и становятся у него *своим* языком. Но позже, в одном из вариантов «Медного всадника», «щей горшок да сам большой» снова станут «чужой речью» бедного Евгения. Такие свободные и открытые переходы между «своим» и «чужим» очень свойственны Пушкину.

Подобными переходами размечена композиция белкинской прозы. Начало «Станционного смотрителя» — это сам процесс *освоения;* прозаическое слово *примеривается* к предмету. Вначале слово автора соизмеряется с «аристократическими предубеждениями» князя Вяземского, выразившимися в эпиграфе; смотритель с этой позиции виден мелко. Демократическое слово рассказчика имеет другой масштаб. Пушкин становится по-степенно вровень с повестью Белкина, и она рассказывает себя «сама».

Мы все узнаем с чьих-то слов и по чьим-то впечатлениям. Что-то видит рассказчик, остальное (главное, самую «историю») ему сообщают участники. Нет сплошного, вполне «объективного» действия, которое было бы обозримо во всех его точках, и нет «безличного» повествования (в третьем лице), которое все бы знало. Кругозор каждого из рассказчиков ограничен, и между их сообщениями и впечатлениями образуются пропуски, скрывающие, кажется, «самое главное» — причины того, что произошло, и факты («что было потом»). Мир самого события преломлен в живом человеческом мире его восприятия и рассказывания от одного к другому. Реальность встает *за рассказами,* в них не исчерпанная.

В первое свое посещение дома смотрителя рассказчик рассматривает висящие на стене немецкие картинки, изображающие историю блудного сына. Начиная с М. Гершензона, этим картинкам придавали большое значение в

истолковании «Станционного смотрителя». На картинках «яркими чертами изображено развратное поведение молодого человека: он сидит за столом, окруженный ложными друзьями и бесстыдными женщинами». Эти эпитеты словно на лбу написаны у персонажей картинок; это традиционные эпитеты в рамках данной моральной схемы. Но ведь и первое впечатление рассказчика о жизни смотрителя не расходится с духом притчи и ее морали: он видит «смиренную, но опрятную обитель». Дуня — «такая разумная, такая проворная», хвалит ее смотритель «с видом довольного самолюбия». Эти определения дочери и «обители» А. В. Чичерин также приводит как примеры пушкинского устойчивого эпитета. Но ведь как раз очень скоро они обнаружат свою неустойчивость, *видимость*. Эпитеты обстановки жизни смотрителя изображают идиллию. Но это тоже словно «картинка», предварительная концепция, на фоне которой пойдет, нарушая ее, индивидуальная история.

В следующий приезд она уже совершенно разрушена, что видно сразу во внешних подробностях. В интервалах между двумя посещениями произошла основная история, и смотритель сообщает рассказчику свою повесть. «Так вы знали мою Дуню? — начал он. — Кто же и не знал ее? Ах, Дуня, Дуня! Что за девка-то была! Бывало, кто ни проедет, всякий похвалит, никто не осудит». Повторяется как отправная точка идиллия. Начинается *сказ* смотрителя, но из него сохраняются только зачин и концовка с точкой зрения, интерпретацией того, что случилось: «Да нет, от беды не отбожишься; что суждено, тому не миновать». Тут он стал подробно рассказывать мне свое горе». Самое это горе, история, сам рассказ идет в пересказе основного рассказчика, который, однако, «несколько приближается к сказу смотрителя, к сознанию «бедного человека», как бы невольно сохраняя общую точку зрения пересказываемой повести. Например: «Военный лакей, чистя сапог на колодке, объявил, что барин почивает...»[93]. Вот еще примеры «присутствия» рассказа Самсона Вырина в пересказе второго рассказчика: «Как быть! смотритель уступил ему свою кровать...»[94]; «Из подорожной знал он, что рот-

---

[93] *В. В. Виноградов*. Стиль Пушкина, стр. 571.

[94] В черновике «Как быть!» вначале отсутствовало (8, 648). Таким образом, Пушкин вводил в рассказ рассказчика точку зрения смотрителя и отголоски его сказа.

мистр Минский ехал из Смоленска в Петербург». Имя ротмистра Минского впервые нам делается известно так, как оно делается известно смотрителю — из подорожной (до этого в рассказе был «гусар», или, потом, «молодой обманщик»). Таков один «предел» рассказа рассказчика — сохраняющийся внутри его пересказа первоначальный источник — сказ самого смотрителя. Другой «предел» — свободное повествование, не связанное не только закрывающим кругозор «густым», колоритным сказом Самсона Вырина, но также и пересказом рассказчика. Повесть выходит за рамки возможностей пересказа, она идет «объективно», с точки зрения широкого понимания жизни. В одном месте она далеко выходит за кругозор любого рассказчика (описание Дуни и Минского, когда их видит в рамке двери смотритель).

Сказ смотрителя возвращается вновь в заключение его повести. Сказ подводит итог, произносит мораль и рисует новую схему непременной судьбы, согласно фабуле притчи о блудном сыне: «Много их в Петербурге, молоденьких дур, сегодня в атласе да бархате, а завтра, поглядишь, метут улицу вместе с голью кабацкою». Из сказа смотрителя, таким образом, сохраняется не рассказ, а только слово и голос, и в них — его *точка зрения*, его понимание жизни. А рассказ, то есть *жизнь* смотрителя, Дуни, Минского, их история — этой точкой зрения самого рассказчика не стеснен. Точка зрения (сказ) лишь обрамляет повесть смотрителя, пересказанную свободно. Но, в свою очередь, сказ смотрителя взят в рамку рассказчиком — титулярным советником: «Таков был рассказ приятеля моего, старого смотрителя, рассказ, неоднократно прерываемый слезами, которые живописно отирал он своею полою, как усердный Терентьич в прекрасной балладе Дмитриева» — две последовательные ступени отвлечения от слова и слез смотрителя, переключающие внимание на другое и обращающие самого «сказителя» в «живописный объект». «...Но как бы то ни было, они сильно тронули мое сердце»,— ироническая дистанция тут же нейтрализована, поддержана «общая точка зрения» повести.

Основная история — в рамке сказового слова смотрителя, а это последнее — в рамке рассказа рассказчика; в свою очередь, этот последний обрамлен в прологе авторским словом. Несколько концентрических окружностей в повести Белкина вокруг основного события изображают

процесс его рассказывания: расходятся по морю житейскому повествовательные круги. Эти рамки внутри пушкинской повести намечают границы рассказов и точек зрения, пониманий. Но внутри этих рамок повествования мы находим еще обрамления: например, нравоучительные картинки в рамках, висящие на стене, рамки самой этой притчи о блудном сыне, когда-то рассказанной, но превратившейся в пересказах в «мораль», рамки связанного с этой моралью первого идиллического впечатления рассказчика. Мир бывшего прежде повествования также включен одним из источников и участников повествования этого. Вся рамочная система повести, ограничивающая все время отдельные участки,— показывает как будто ступени о-граниченности нашего сознания и слова перед самой жизнью. Это и бюргерская ограниченность немецких картинок, и ограниченность всякого вообще рассказа, повествования. Сама повесть Пушкина «не ограничена»: внутри этих рамок рассказов она не связана ими; но она «ограничена»: повесть не есть самое бытие, самая жизнь, повесть не может ее исчерпать; она оставляет *в пропусках*, *в интервалах* между «обрамляющими» отдельные звенья сообщениями, впечатлениями, рассказами — оставляет, кажется, «самое главное» (с точки зрения примитивного интереса: «почему?» и «что было потом?») — многие факты и объяснения причин, и не позволяет их «расшифровывать».

Итак, центральную часть повести представляет рассказ смотрителя о своем горе, обрамленный с обеих сторон его сказовым словом и помеченный таким образом по краям его точкой зрения, пониманием жизни. Но внутри этой рамки рассказ оказался не ограничен ею, он рассказан не с точки зрения этой рамки. Очень многое из эмпирической речи Самсона Вырина автор в рассказ не пустил, например, не пустил его слезы; «не вошла туда нагишом растрепанная действительность» [95]. Точка зрения и голос смотрителя оказались внутри рассказа, как и сам смотритель внутри той истории, которая с ним случилась и здесь рассказана. «Подобно тому, как повесть станционного смотрителя влилась в рассказ титулярного советника и смешалась с ним, так и рассказ самого титулярного советника поглощается стилем автора» [96]. Внешне эти переходы от-

[95] Гоголевская характеристика поэзии Пушкина.— *Н. В. Гоголь*. Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 382.
[96] *В. В. Виноградов*. Стиль Пушкина, стр. 573.

мечены расходящимися от центра кругами-рамками в плане повести. Но внутри самого основного рассказа нет рамок и нет переходов, ибо, говоря словами В. Виноградова, один рассказ *влился* и *смешался* с другим, и повесть Пушкина их *поглотила*. Повествование движется между двумя «пределами»: бедным, но близким знанием станционного смотрителя и «всезнанием» автора. Между этими крайними точками — открытая в обе стороны «средняя» повествовательная инстанция, «медиум», повествовательная среда, рассказчик и «автор» Белкин. Повествование приближается то к одному, то к другому пределу, но остается *единым. Это единый образ действительности вместе со всеми стадиями рассказа о ней.* Например:

«Ямщик, который вез его, сказывал, что во всю дорогу Дуня плакала, хотя, казалось, ехала по своей охоте».

Ямщик сказывал это смотрителю, тот рассказывал титулярному советнику, за которым записывал Белкин,— а написал эту фразу Пушкин. «От ямщика до первого поэта» — вот пушкинское «эхо», образовавшее эту фразу; таков ее диапазон. Мы уже говорили, что основное событие погружено в структуре болдинских повестей в мир звучащего слова, повествовательный мир. В «нагой» прозе Пушкина события, факты «одеты», «окутаны» повествованием этих событий и фактов. Это — «воздух» «Повестей Белкина». И в нашей фразе мы чувствуем эту атмосферу, среду летучего устного слова, прозрачно окутавшего сам сообщаемый факт. Уже сквозь эту атмосферу, на отдалении, мы «видим», как уезжала Дуня. Вернее сказать, мы действительно *слышим* об этом. Но в чем значение этой атмосферы для пушкинского рассказа, если она так прозрачна? Что отличает этот рассказ от безличной информации, «голого факта»? Как говорил Толстой о «Повестях Белкина», «анализировать этого нельзя, но это чувствуется и усваивается». Присмотримся к нашей фразе: в ней мы вместе с сообщаемым фактом «видим» и разные уровни его понимания участниками истории. Мы получаем вместе с фактом и его восприятие участниками как тоже живую действительность повести, никак не менее важную, чем факт. Это противоречивое впечатление плакавшей Дуни, хотя, казалось, ехавшей по своей охоте, мы можем без труда объяснить. Но оно недаром сохранено из первых рассказов именно противоречивым нерасшифрованным впечатлением. Мы видим и понимаем его значение сквозь

непонимание (или неполное понимание, или боязнь понять) первых рассказчиков, ямщика и отца-смотрителя: ведь все случившееся для него так и осталось загадкой. Однако и наше ясное понимание не отменяет загадку, она сохраняется в этом «далеком» образе. Такому простому, кажется, факту сохраняется его собственная сложность и «тайна», его бесконечность, «фантастичность» его концов и начал, о которой скажет потом Достоевский. Факт остается нерасшифрованным, хотя и ясный, однако *необъясненный*[97].

Но вот другое место «рассказа смотрителя», где мы иначе видим факты:

«Он подошел к растворенной двери и остановился. В комнате, прекрасно убранной, Минский сидел в задумчивости. Дуня, одетая со всею роскошью моды, сидела на ручке его кресел, как наездница на своем английском седле. Она с нежностью смотрела на Минского, наматывая черные его кудри на свои сверкающие пальцы. Бедный смотритель! Никогда дочь его не казалась ему столь прекрасною; он поневоле ею любовался».

Надо помнить, в котором пересказе дошло до нас это впечатление старика-отца, чтобы почувствовать именно так, как мы чувствуем, читая текст «Станционного смотрителя», ничем не заслоненную живописную яркость этой картины. Если в той фразе, на которой мы только что задержались, между автором (и нами) и уезжавшей в кибитке Дуней была звучащая среда рассказывания и мы «видели» Дуню вместе с нею и сквозь нее,— то сейчас, наоборот, автор помещается между смотрителем и его впечатлением и картиной за дверью, которую он созерцает. Поэтому перед нами уже совсем не рассказ и не пересказ рассказа. Поэтому в повести титулярного советника или Белкина блестящая фраза о Дуне, сидевшей на ручке кресла, словно в английском седле, является переводом блестящей французской фразы из «Физиологии брака» Бальзака[98].

---

[97] В черновике «хотя, казалось, ехала по своей охоте» было первоначально: «хотя, казалось, и ехала по своей воле» (8, 651). Это противительное «и» аналитически подчеркивало противоречивость впечатления и было устранено в окончательном тексте, что преобразило фразу и сделало ее истинно пушкинской.

[98] Это установила А. А. Ахматова («Адольф» Бенжамена Констана в творчестве Пушкина».— «Временник Пушкинской комиссии», 1, 1936, стр. 114).

Устная русская быль на одном конце, а на другом новейшая модная европейская литература участвуют в образовании мира повествования в повести Пушкина.

Переводная блестящая фраза и отвечает этому полюсу повествования. Опять перед нами рамка, в которой заключено нечто гармоническое и совершенное — *картина*. Сейчас мы действительно прямо *видим*, тогда как мы *слышали* о том, как ехала и плакала Дуня. Это понятно: ведь это сейчас та самая полностью неизвестная старику (и так и не сообщенная нам, читателям повести) новая «фабула» дуниной жизни, о которой он не может ничего рассказать, а только может случайно в нее (и мы вместе с ним) заглянуть. Этот выхваченный кадр прямо стилизован в картину рамкой двери, он отделен от нас и смотрителя так, как отделен обычно «другой мир» картины от зрителя. Но композиция тотчас разрушена, и это похоже на распадение эстетической иллюзии: «Не получая ответа, Дуня подняла голову... и с криком упала на ковер». Многоточие — переход из живописного кадра в жизнь. Следует грубое продолжение с нарушением границы миров, выходом Минского «из картины» и его расправой со стариком.

Замечательно, что при всем недоступном смотрителю великолепии выражения в сцене Дуни и Минского, это великолепие не только не расходится с его впечатлением, но именно его впечатление выражает: «Никогда дочь его не казалась ему столь прекрасною; он поневоле ею любовался». Вот, собственно, чувство смотрителя; все остальное — именно это *его* любование, но выраженное уже далеко не им. Между ним и его созерцанием — автор, подключающийся к его созерцанию и «продолжающий», расширяющий, дающий его *завершенно*. Критика будет потом говорить о подобных примерах несоответствия описания точке зрения наблюдателя-персонажа у Пушкина как о несоблюдении «психологической правды» (М. Гершензон об описании спальни графини «глазами Германна»; мы остановимся на этом примере в разделе о «Пиковой даме»). Но правда Пушкина, еще не психолога в более позднем смысле, общée и шире «психологической правды»; поэтому автор может великолепно живописать с позиции бедного восприятия станционного смотрителя. Психология «бедного человека» еще не закрыта сама в себе, и смотритель не отделен непереходимой гранью от автора повести, как не отделены такой гранью от автора

все рассказчики и гипотетический Белкин. Поэтому так свободно, не нарушая единства рассказа, рядом со сверкающим авторским описанием помещается фраза, «закрытая» целиком кругозором и голосом персонажа: «Смотритель постоял, постоял — да и пошел» — другой «предел» повествования, замыкающийся в сказовом слове Самсона Вырина.

Поэтому так открыт и не выражен внешне, как перемена субъекта речи, переход в прологе повести от громкого слова автора к деловому слову рассказчика, а, с другой стороны, внешне означенный переход рассказа от основного рассказчика к сказу смотрителя вовсе не определяет этот рассказ внутри. Поэтому прав А. В. Чичерин, говоря о «Станционном смотрителе»: «Повествование не переходит от одного к другому, от другого к третьему, не троится, не распадается. Напротив, все изложено совершенно в одном духе...» [99]. Это верно, хотя верно и то, что повествование именно переходит от одного к другому, и это в повести прямо показано. Повествование переходит от одного к другому и в то же время не переходит, ибо имеет, кажется, некую общую, обнимающую «одного» и «другого»,— но тоже *личную* точку зрения: единый и многоликий, «объективный» *субъект повествования* — «Пушкин—Протей», как называли его современники. Поэтому переходы от автора к рассказчику, от него к рассказам смотрителя, ямщика и т. д. — это, кажется, переходы внутри единого образа, одного лица, одной речи, одного рассказа. Поэтому у читателя пушкинской прозы преобладает общее впечатление однородности повествования — при (если вглядеться!) развитой разнородности, разноречивости. Поэтому, хотя действие к нам доходит сквозь разные «призмы», оно нам показано «просто» и «прямо», не загороженное ничем.

Поэтому при очень развитом композиционном посредничестве могут так непосредственно, прямо смыкаться, объединяться в одном восприятии отдаленные друг от друга «крайние точки» повествования — знающий автор и бедный объект рассказа, смотритель. В картине Дуни и Минского эти крайние точки сходятся «в одном фокусе». Ибо автор, роскошно живописующий красоту картины,

---

[99] *А. В. Чичерин.* Идеи и стиль, стр. 132.

и смотритель, ею немо «любующийся»,— это лишь разные степени одного созерцания. Автор объединяется с героем в его любовании и дает его бедным эмоциям свое завершенное выражение. «Чужая жизнь» и «чужое слово» смотрителя у автора повести делаются своими (в композиции повести запечатлелся сам этот процесс освоения); в «Повестях Белкина», поданных как «чужое произведение», нет у Пушкина ничего чужого. Но это как бы общее повествование, «не переходящее от одного к другому», беспрестанно меняет свою окраску и «интенсивность познания», как о том хорошо написал Н. Я. Берковский: «Познание у Пушкина играет разными красками. Тут оно точное, материальное, подтвержденное документом. А там оно все строится на догадке, на понимании... Постоянно меняется интенсивность познания — то она ярка, то гаснет и ослабевает» [100]. Примером такой динамической переменчивости в *пределах единого повествования* может быть переход от фразы «Смотритель постоял, постоял — да и пошел» к «художественному изображению» Дуни и Минского.

Шиллер писал Гете в 1797 г., обсуждая вопрос о связи поэтических стихий и родов с объективными условиями их существования, связи драмы и эпоса с их аудиториями: «Восприимчивость зрителя и слушателя непременно должна быть удовлетворена и затронута во всех точках своей периферии; диаметр этой восприимчивости есть мера для поэта» [101]. У Пушкина диаметр восприимчивости измерен повествовательными кругами, опоясывающими «историю», от самого смотрителя до прозаика-автора [102]. И восприимчивость в самом деле затронута «во всех точках своей периферии», «от ямщика до первого поэта»; и все точки периферии ведут к одному центру. Концентрические окружности «Станционного смотрителя» очертили центр — центральную повесть о горе и счастье простых людей. И если круги, определяющие разные уровни «восприимчивости», расходятся вокруг центральной истории вширь, то в самом центральном рассказе эти

---

[100] *Н. Берковский.* Статьи о литературе, стр. 288.

[101] «Гете и Шиллер. Переписка», т. 1. «Academia», 1937, стр. 375.

[102] Во всей композиции «Повестей» неопределенно широкий Белкин олицетворяет эту «меру для поэта».

уровни восприимчивости располагаются вглубь, прозрачно видимые один сквозь другой, в едином и неделимом повествовании. Здесь, в центральном «субъекте повествования», объединились Пушкин и станционный смотритель. Само «простое» изображение предметов, событий, фактов как бы просвечивает внутри себя разными уровнями их понимания, сложностью жизни, а за всеми этими уровнями, в глубине, сохраняются независимые предметы, события, факты — сами по себе, не исчерпанные никаким пониманием, простые и сложные вместе.

Так можно было бы схематично представить строение пушкинской «повести Белкина».

Толстой в 1873 г. замечательно писал о перечитывании и «изучении» «Повестей Белкина»: «Изучение это чем важно? Область поэзии бесконечна, как жизнь; но все предметы поэзии предвечно распределены по известной иерархии, и смешение низших с высшими или принятие низшего за высшее есть один из главных камней преткновения. У великих поэтов, у Пушкина, эта гармоническая правильность распределения предметов доведена до совершенства. Я знаю, что анализировать этого нельзя, но это чувствуется и усваивается. Чтение даровитых, но не гармонических писателей (то же музыка, живопись) раздражает и как будто поощряет к работе и расширяет область; но это ошибочно; а чтение Гомера, Пушкина сжимает область, и если возбуждает к работе, то безошибочно».

В композиции «Станционного смотрителя» видно, как Пушкин повествовательными кругами-обручами «сжимает область» центрального повествования, внутри него планируя в глубину иерархию предметов и пониманий и сквозь все эти уровни позволяя почувствовать внутреннюю бесконечность предмета повествования, жизни.

За чертой «центрального круга» — третий приезд рассказчика, отрывочно узнающего, «что было потом». Вводится новый рассказчик, мальчик, сообщающий, что на могилу смотрителя приезжала «прекрасная барыня» — «в карете в шесть лошадей, с тремя маленькими барчатами и с кормилицей, и с черной моською». Н. Я. Берковский тонко заметил, что в восприятии крестьянского мальчика все это похоже «на блестящий набор игрушек» [103]. Впечат-

[103] *Н. Я. Берковский.* Статьи о литературе, стр. 287—288.

ление мальчика — отдаленное, «эстетическое»: «я смотрел на нее издали». Мальчик тоже (как раньше старик-отец) словно видит картину. Судьба Дуни проходит в повести *впечатлениями* («изображениями», «картинами»), остающимися у разных свидетелей («зрителей»). Какова она достоверно? Она сохраняется в интервалах между чьими-то впечатлениями (рассказчика, старика-отца, деревенского мальчика) [104].

У Н. Я. Берковского сказано очень хорошо о «Повестях Белкина»: «Герой рассказа существует не только в показаниях и свидетельствах, дошедших до нас,— он существует еще и в пропусках между свидетельствами и по ту сторону их, как величина самой себе равная и вполне самостоятельная... «Предметность» создается у Пушкина вовсе не материальной яркостью самого образа, как у Гоголя или у Бальзака, но чувством, что за образом стоит объективный предмет, которым образ питается, не вбирая его в себя целиком. Пушкинский образ «наводит» на предмет, а не заменяет его и не упраздняет его» [105].

Вопреки этому, однако, в интерпретации «Станционного смотрителя» Н. Я. Берковский заполняет пропуски, поднимая на поверхность то, что у Пушкина сохраняется в глубине. Из своего тонкого замечания об игрушечности впечатления рыжего мальчика он делает вывод: «Вероятно, это и есть настоящая оценка достигнутого Дуней в Петербурге, вероятно, и она сама принимает эту оценку. У Пушкина рассказано о победе Дуни, и тут же победа ограничивается. Победа Дуни — внешняя, декоративная». И далее: «Над могилой Дуня плачет и об отце и о самой себе... Дуня, скажем мы, плачет не о том, что ушла в большую жизнь, но о лживости, о жестокости и невеличии этой мнимо большой жизни... Дуня узнала, что измена другу — измена самому себе». О Минском на этих страницах сказано, что, «по видимости, он узаконил свои отношения с Дуней не без борьбы и настойчивости с ее стороны». Этот вывод логически следует из комментария Н. Я. Берков-

---

[104] Пушкин зачеркнул в рукописи написанное по поводу рассказа мальчика: «Этот рассказ много утешил меня» (8, 659). В окончательном тексте повести нет «утешительного» заключения, чувство рассказчика в последних ее словах — более тонкое, разрешающее коллизию повести, но не каким-либо однозначным итогом: «И я дал мальчишке пятачок и не жалел уже ни о поездке, ни о семи рублях, мною истраченных».

[105] *Н. Я. Берковский.* Статьи о литературе, стр. 287, 288.

ского к сцене Дуни и Минского в раскрытой двери. «Можно лишь угадывать, что на душе у Минского, у Дуни... Но Минский невесел в этой сцене и думает про свое. Мы знаем уже, от смотрителя он откупился сегодня утром. Следовательно, думает он о дальнейшем — как же ему поступить с дочерью смотрителя. Дуня чувствует между собой и Минским какое-то отчуждение. Жесты ее, поза такие, как если бы она отгоняла отчуждение, заговаривала Минского» [106].

Но в подобных разъяснениях, как представляется, не сохраняется та самостоятельность предмета, на который образ только наводит, о которой сказано у Н. Я. Берковского на других страницах его работы. Всего, что здесь вводится словами «вероятно» и «следовательно», в повести Пушкина просто нет. Эти предположения и выводы о дуниной судьбе нарушают композицию образа Дуни у Пушкина. Впечатления, образы Дуни, разделенные промежутками (Дуня в повести Пушкина), обращаются в связную «биографию» и «психологию» Дуни, которых в повести нет. Но подобной расшифровке смысла не поддаются «Повести Белкина».

«Чрезмерность», «неограниченность» интерпретации границами самого произведения сказалась, нам кажется, у Н. Я. Берковского в его истолковании «Станционного смотрителя».

Напротив, наша задача скорее является «ограниченной». Она ограничена очертаниями композиции пушкинской повести. Но мы исходим из того, что целостный образ повести, представленный этими очертаниями, есть предпосылка любого истолкования смысла.

7

Мы приводили уже слова Б. М. Эйхенбаума о повести «Выстрел»: «При простой фабуле получается сложное сюжетное построение. «Выстрел» можно вытянуть в одну прямую линию — история дуэли Сильвио с графом» [107]. Почему в самом деле история не «вытянута в одну прямую линию» и что изменилось бы, будь она изложена без рассказчиков, «объективно», в третьем лице? Ведь прозу Пушкина называют «линейной», «графической», а Тол-

---

[106] *Н. Я. Берковский.* Статьи о литературе, стр. 336, 338, 337, 332.

[107] *Б. Эйхенбаум.* Сквозь литературу, стр. 166.

стой говорил о ее «интересе событий?» Всмотримся в повесть «Выстрел»: сколько в ней «сверх» самого события — на десяти с небольшим страницах. О «Выстреле» пишут, что здесь рассказы рассказчиков по стилю не отличаются друг от друга и поэтому рассказчики выступают лишь композиционной условностью. Но если представить повесть без этой условности, что остается? Голая фабула. Однако она «одета» у Пушкина в повествование этой фабулы, погружена в рассказы — свою атмосферу, естественную среду. От этого в краткой повести такая, по слову Гоголя, «бездна пространства» вокруг события, фабулы, такая свободная широта, такое экстенсивное развитие при вместе с тем интенсивном «единстве действия», всеми отмеченном в пушкинской прозе. Как «интерес событий», так и несвязанность интереса, его невытянутость «в одну прямую линию» — в характере этой прозы.

Рассказчик «Выстрела» заключает: «Таким образом узнал я конец повести, коей начало некогда так поразило меня».

Эта фраза сводит конец и начало истории выстрела, конец и начало события. Но с ними не совпадают конец и начало повести «Выстрел», повесть иначе сведена. Повесть не тождественна рассказываемой «истории», фабуле. Повесть Пушкина — композиция этой истории, фабулы, та композиция, в которую членится история в рассказах ее участников. В живом рассказывании выявляется *композиция самого события,* сложившегося из участия разных людей, из пересечения линий их жизней. В свой черед, эти жизни в другое время и в разных точках пересекаются с жизнью основного рассказчика: он от Сильвио узнает начало истории, от графа ее конец. Так рассказанное событие предстает перед нами не голо, со стороны, безлично, «как факт», но полно и широко, как реальная жизнь, со-бытие трех этих людей.

Не событие поглощает эти существования (как было бы в обобщенном рассказе в третьем лице), но событие возникает из них и распределяется своими частями и сторонами в жизнях участников. Вот почему система рассказчиков не является лишь композиционной условностью.

Самое событие — это *внутренние* рассказы Сильвио и графа. Тот и другой рассказывают из глубины своей собственной жизни, которая чувствуется как широкое поле вокруг события-эпизода. Оба рассказа очень в себе закон-

чены. Оба рассказывают «издалека», уже целые годы спустя, с ясной и объективной дистанции, обобщая и формулируя свои бывшие чувства и состояния: «он шутил, а я злобствовал» (Сильвио); «Этому дому обязан я лучшими минутами жизни и одним из самых тяжелых воспоминаний» (граф). Они, таким образом, сообщают уже объективно законченные и подытоженные эпизоды, «части» события. Повесть (рассказ основного рассказчика) окружает событие и разделяет посередине, обособляя конец и начало и размещая их в жизнях героев-участников.

При этом внутренним повествованиям героев присуща особенная черта объективности: как отметил Д. Благой [108], повесть Сильвио о первой дуэли окрашена светлым, безоблачным тоном графа («Весеннее солнце взошло, и жар уже наспевал»), напротив, второй рассказ графа выдержан в колорите Сильвио («Я вошел в эту комнату и увидел в темноте человека, запыленного и обросшего бородой... он спросил огня. Подали свечи... Ужасная прошла минута!»). Значит, рассказы «Выстрела» не совсем стилистически однородны, но только они окрашены не рассказчиком, не собою, как можно было бы ожидать, но другим человеком в моем рассказе, моим противником и его стилистикой. В рассказе Сильвио доминирует образ графа, как образ Сильвио господствует в повести графа и изнутри дает ей свое освещение. «Жалею,— сказал он,— что пистолет заряжен не черешневыми косточками... пуля тяжела». Вот определяющие образы (эмблемы) первого и второго рассказа.

Так во внутреннем строе (стиле) своих рассказов противники проникаются объективно правдой другого. Оба рассказчика со своей стороны дают почувствовать другую сторону, оба рассказывают «в колорите другого». Такая рыцарская объективность, конечно, связана с законченностью воспоминания, уже далекого от стихии того момента. Каждая из субъективных сторон события видит другую сторону, видит событие в целом. Со своих концов и сторон рассказы идут навстречу друг другу, образуя общую точку зрения повести. Два рассказа сближаются со своих сторон и сходятся, совпадают в невидимом внутреннем центре события. Единонаправленная линейная фабула события обращена в его объемную композицию.

---

[108] *Д. Благой.* Мастерство Пушкина. М., 1955, стр. 233.

Объемлющий третий рассказ — основного рассказчика, подполковника И. Л. П.— формирует этот объем. «Двустороннее» событие имеет третье его завершающее измерение. Два героя рассказывают свои эпизоды третьему, не участнику и не свидетелю, нейтральному и далекому человеку. От него мы все узнаем как будто бы эмпирически в том порядке и в тех пределах, в каких это стало доступно ему. Но эта случайная, эмпирическая композиция оказывается у Пушкина закономерной и стройной композицией мира в его концах и началах и человеческого события в этом мире. Рассказы Сильвио и графа случайно становятся частью чужого и далекого им опыта; обращенные повествователю, третьему, эти рассказы по-настоящему обращены и устремлены друг к другу; то, что было между двумя, начинается и кончается, зарождается и разрешается, замыкается между ними в этих рассказах. Вот почему при своей прозрачной ясности история остается таинственной, неразъясненной для нейтрального повествователя, третьего. Ему (никакому третьему вообще) не дано «проникнуть» в нее. Повествование лишь окружает и обрамляет эти рассказы, это событие. Тем не менее именно в этой нейтральной повествовательной среде, в этом третьем измерении подлинно *завершается* событие между двумя.

«Мы стояли в местечке ***. Жизнь армейского офицера известна. Утром ученье, манеж; обед у полкового командира или в жидовском трактире; вечером пунш и карты. В *** не было ни одного открытого дома, ни одной невесты; мы собирались друг у друга, где, кроме своих мундиров, не видали ничего».

Такова экспозиция повести, образ рассказчика, его узкий (локальный) бытовой кругозор. На этом фоне возникает внутренний быстрый рассказ Сильвио — первая половина «истории»; но за ней начинается вновь экспозиция, еще более медленная и бессобытийная, деревенская жизнь рассказчика. У повести не одна, а две экспозиции — своя для каждого из героев истории и для двух их рассказов.

Описательная прокладка между двумя частями истории словно бы самоцельна, имеет свой собственный темп, не подчиненный темпу истории. Н. Я. Берковский пишет об этой паузе: «Этот промежуток в шесть лет — явление малозаконное в поэтике классической новеллы... Пауза...

ослабляет героя, расширяет поле...»[109]. Пауза — это не просто сам по себе промежуток во времени, но то, как это время выражено в повествовании. Повествовательная пауза («повествовательная цезура»[110]) ослабляет пружину единого действия, расширяет поле, выводит нас за пределы события. Пушкин в 1825 г. советовал Бестужеву оставить *«быстрые* повести с романтическими переходами» (13, 180). «Быстрая» повесть у Пушкина окружена и охвачена бессобытийной «медленной» жизненной прозой; быстрая повесть — внутри этой русской прозы. Притом интересно, что *расширяют* повесть за рамки события локальные, *узкие* кругозоры массового рассказчика,— вначале армейский, потом деревенский. Эта ограниченная точка зрения в то же самое время является и более широкой общечеловеческой точкой зрения. Вообще у Пушкина частное и общее, ограниченное, локальное и неограниченно-человеческое легко переходят друг в друга и оборачиваются одно другим. Посмотрим, как из второй экспозиции выходит конец истории Сильвио:

«Между тем я стал ходить взад и вперед, осматривая книги и картины. В картинах я не знаток, но одна привлекла мое внимание. Она изображала какой-то вид из Швейцарии; но поразила меня в ней не живопись, а то, что картина была прострелена двумя пулями, всаженными одна на другую. «Вот хороший выстрел», сказал я, обращаясь к графу.— «Да,— отвечал он,— выстрел очень замечательный. А хорошо вы стреляете?» — продолжал он.— «Изрядно,— отвечал я, обрадовавшись, что разговор коснулся наконец предмета, мне близкого.— В тридцати шагах промаху в карту не дам, разумеется, из знакомых пистолетов».

Конец истории выплывает так — естественно, вольно, случайно[111], из монотонного деревенского описания и узко-

---

[109] *Н. Берковский.* Статьи о литературе, стр. 276.

[110] *М. Петровский.* Морфология пушкинского «Выстрела».— Сб. «Проблемы поэтики» (под ред. В. Я. Брюсова). М.— Л., 1925, стр. 176.

[111] Ср., как подобным же образом в «Станционном смотрителе» выплывает последнее звено истории:

«— А проезжие вспоминают ли его?

— Да ноне мало проезжих; разве заседатель завернет, да тому не до мертвых. Вот летом проезжала барыня, так та спрашивала о старом смотрителе и ходила к нему на могилу.

— Какая барыня? — спросил я с любопытством».

го специального взгляда, никак не стесненных и не приниженных историей «высокого плана». Точка зрения делается все более и более ограниченной: «В картинах я не знаток, но одна... но поразила меня в ней не живопись...» Но именно этот предмет, рассказчику близкий, понятный, сужающий, кажется, кругозор до предела, выводит его неожиданно в загадочную чужую повесть, далеко за его кругозор. Так в ходе повествования — в жизненном ходе, широком, естественном, гибком, случайном, связаны и вытекают друг из друга сугубо специальное внимание армейского офицера к выстрелу «очень замечательному» и заключенный в этом выстреле неспециальный и непрофессиональный человеческий общий проблемный смысл.

«Таким образом узнал я конец повести, коей начало некогда так поразило меня». Конец и начало истории двух сходятся в жизни (рассказе) третьего: не в этом ли смысл особенной композиции повести «Выстрел»? Сильвио и граф встречаются с этим третьим по отдельности, в разные эпохи своей и его жизни; они, когда сообщают свои эпизоды, удалены один от другого и от момента рассказа на большое пространство и время. От этого в маленькой сжатой повести большое художественное пространство и время. Узел события с его началом и концом завязывается на жизненных нитях, имеющих каждая свое другое начало и другой свой конец. Эти дальние начала и концы уходят за рамку повести, но чувствуются, расширяют ее пространство. Известно, что проза Пушкина, краткая, сжатая, «глагольная», интенсивная, в ней господствует «интерес событий»; меньше замечены в повествовании Пушкина его неоднолинейность и экстенсивность, широта и простор. В пушкинской повести больше обращают внимание на ее направленный во времени сюжет, чем на ее пространственную композицию.

Повесть распространяется вширь и в таких простых фразах: «...графиня посетила свое поместье только однажды, в п е р в ы й г о д с в о е г о з а м у ж с т в а, и то прожила там не более месяца. Однако ж в о в т о р у ю в е с н у м о е г о з а т в о р н и ч е с т в а разнесся слух...». Граф говорит рассказчику, что четыре года не брал в руки пистолета, рассказчик здесь же упоминает, что уж лет пять не имеет известий от Сильвио. У рассказчика и персонажей разные даты и точки отсчета времени, и это дает нам почувствовать разные направления уходящих за по-

весть жизней. Единое общее время членится и связывается по-разному, в разные личные хронологии, общее время множится в пространстве человеческой жизни на индивидуальные *одновременные* времена, и таким образом время события обращается как бы в пространство, сюжет — в композицию повести.

В пушкинской композиции конец и начало истории выстрела сходятся за пределами самой истории, за границами самого события, в жизни третьего человека, рассказчика. Только здесь завершается истинно повесть двух и подводится окончательный счет. Здесь, в повествовании третьему, оба участника могут быть так законченно объективны. Поэтому их рассказы, обращенные как бы «лицо в лицо» и замыкающиеся друг в друге, обращены в то же время чужому, нейтральному третьему, без которого им нельзя обойтись. В этой своей обращенности вовне они освобождаются от замкнутости друг в друге, в своем соперничестве и жизненном споре. За пределами своего события Сильвио с графом встречаются «идеально» в жизни (рассказе) рассказчика — в объективной среде, в духовном пространстве повести Пушкина. Концы с концами сходятся в «третьем измерении», завершающем объективно историю двух. Два конца «одной прямой линии» фабулы сведены на третьей жизненной (повествовательной) линии — в композиции повести «Выстрел».

«Область поэзии бесконечна, как жизнь»,— писал Толстой,— но Пушкин «сжимает область». Композиция белкинской повести (мы видели, разная в «Станционном смотрителе» и «Выстреле») сжимает область, но сохраняет в ней бесконечную жизнь.

«Что за математическая ясность плана! Разве такова жизнь? — писал К. Леонтьев о «Накануне» Тургенева, которое он эстетически не одобрил как рассудочное произведение.— Жизнь проста; но где ее концы, где удовлетворяющий предел красоты и безобразия, страдания и блаженства, прогресса и падения? Отвлеченное содержание жизни, уловляемое человеческим рефлексом, тенью сквозит за явлениями вещественными, и воздушное присутствие этой тени и при взгляде на реальную жизнь, и при чтении способно возбудить своего рода священный ужас и восторг. Но приблизьте эту тень так, чтобы она стала не тенью, чтобы она утратила свою эфирную природу — и у вас выйдет труп, годный только для рассудка и науки».

К. Леонтьев находил и в лучших произведениях Тургенева «эту резкость языка», «в котором теснятся образы за образами, мысли и чувства друг за другом, почти нигде не оставляя тех бледнеющих промежутков, которыми полна действительная жизнь и которых присутствие в изложении непостижимо напоминает характер течения реального перед наблюдающей душой, напоминает так же неуловимо, как известный размер стиха или музыка напоминает известные чувства» [112]. Кажется, что автор помнил своего любимого Пушкина, когда писал о «бледнеющих промежутках» и отвлеченном содержании жизни, тенью сквозящем за ее вещественными явлениями. Мы это чувствуем в пушкинской прозе. «Жизнь проста; но где ее концы...»

Итак, рассказывание события у Пушкина расширяет мир и оно же организует, определяет, «сжимает область». То, что мы видим во всей композиции повести, воспроизводится и на малых участках рассказа рассказчика. Он так, например, сообщает факты: «Однако ж во вторую весну моего затворничества разнесся слух, что графиня с мужем приедет на лето в свою деревню. В самом деле, они прибыли в начале июня месяца». Это не голый факт и не простая информация. Можно «просто сказать», что графиня с мужем приехали в свою деревню; но у рассказчика сообщение обращается в целую маленькую композицию пронесшегося слуха и отклика на него («В самом деле...») Повествовательная фраза звучит как *реплика*, отвечающая молве. Рассказ резонирует миру как некое эхо. Наконец, последняя фраза повести, выводящая за пределы истории выстрела: «Сказывают, что Сильвио, во время возмущения Александра Ипсиланти, предводительствовал отрядом этеристов и был убит в сражении под Скулянами». Это посредничество молвы, это «сказывают» необычайно важно у Пушкина и никак не является только «условностью». Представим без этого «сказывают» — вполне объективное сообщение, что Сильвио был убит в сражении под Скулянами: сокращение одного этого слова разрушительно отзовется на всем строении повести «Выстрел». Разрушено будет повествовательное «эхо» (которое, как мы видим, имеет в пушкинской прозе свою структуру); разрушен будет повествовательный *мир* — в исконном рус-

[112] *К. Леонтьев*. Собр. соч., т. 8. М., 1912, стр. 4—5.

ском значении живого людского сообщества, той коллективной субъективности, через которую в повествовании Пушкина проходят факты, предметы, события[113]. «Мирская молва — морская волна» — гласит эпиграф к XIV главе «Капитанской дочки». Волны житейского моря приносят нам повести Белкина.

Откроем рассказ о Кирджали, не достигающий и десяти страниц: к нашему удивлению, мы и здесь находим композицию рассказчиков.

«Кирджали был родом булгар. Кирджали на турецком языке значит витязь, удалец. Настоящего его имени я не знаю». Но повести недостаточно этого неотлучно присутствующего говорящего первого лица; в середине повести

---

[113] Б. Эйхенбаум писал: «Характер Сильвио играет роль второстепенную — недаром с такой небрежностью сообщается в конце о дальнейшей его судьбе» (*Б. Эйхенбаум.* Сквозь литературу, стр. 166). На этот тезис о второстепенности личности Сильвио для композиции рассказа возражал М. Петровский. «Но сжатость и неопределенность эпилога (Nachgeschichte) «Выстрела» я бы весьма и весьма затруднился трактовать как «небрежность»... Для Сильвио же, как организующего рассказ начала, именно существенно то, что он *является из неизвестности и уходит в неизвестность»* (*М. Петровский.* Морфология пушкинского «Выстрела», стр. 200).

В недавней работе голландского литературоведа Яна ван дер Энга о композиции «Выстрела» автор противопоставляет свой подход как мнению Б. Эйхенбаума, так и тем интерпретаторам, которые «занимаются личностью Сильвио, не слишком озабочиваясь вопросами конструкции». Исследовательская установка ван дер Энга состоит в том, чтобы не пренебречь ни конструкцией повести, ни характером ее героя, чтобы «вывести» характеристику Сильвио из анализа композиции (*Jan van der Eng.* «Le coup de pistolet. Analyse de la composition».— «The Tales of Belkin by A. S. Puškin», p. 66—69). Этот подход, безусловно, методологически верен. Однако и ван дер Энг повторяет характеристику эпилога как «небрежной информации», только в его интерпретации эта «небрежность» говорит не о малом значении Сильвио в повести, но о непонимании рассказчиком значения этого последнего события в жизни героя (стр. 82).

Очевидно, «небрежность» слышится интерпретаторам именно в этом «сказывают», превращающем сообщение о гибели Сильвио в «слух». Но никакой «небрежности» в этом слове совсем не слышится. «Небрежность» привнесена Б. Эйхенбаумом и отражает его собственную теоретическую установку в статье 1921 г., а именно: «небрежное» отношение к «герою» как тематическому элементу произведения, с опоязовской точки зрения второстепенному по отношению к элементам конструктивным. Однако в суждении Б. Эйхенбаума сказалась недооценка как раз такого конструктивного момента пушкинского повествования, как «эхо», которое слышится в этом «сказывают».

включается новая инстанция, «внутренний» рассказчик: «Человек с умом и сердцем, в то время неизвестный молодой чиновник, ныне занимающий важное место, живо описывал мне его отъезд». Собственно, рассказ не переходит (стилистически) к молодому чиновнику, но повествователь уже продолжает с его слов, как со слов очевидца, и это *чисто композиционное* посредничество для Пушкина очень важно,— эти ступени рассказа, структура мира, в котором разносится повесть Кирджали.

«Рассказ молодого чиновника сильно меня тронул. Мне было жаль бедного Кирджали. Долго не знал я ничего об его участи. Несколько лет уже спустя встретился я с молодым чиновником. Мы разговорились о прошедшем.

— А что ваш приятель Кирджали? — спросил я,— не знаете ли, что с ним сделалось?

— Как не знать,— отвечал он и рассказал мне следующее...»

«Кирджали» тоже можно было бы вытянуть в одну прямую линию. Мы даже не замечаем при чтении, что это рассказано не совсем по прямой, мы очень просто читаем. Но даже «не замечая» композиции, мы, несомненно, ее усваиваем, читая; и мы бы заметили сразу, когда бы была нарушена композиция, и вместо нее мы имели линейное действие, не опрокинутое в мирскую молву (как мы бы почувствовали, когда бы эта мотивировка — «сказывают» — была опущена в заключающей фразе «Выстрела»).

Пушкин не только организует рассказ о Кирджали как расходящееся волной по людскому миру предание; он намечает образ аудитории, мир за пределами своего рассказа. Этой внимающей аудитории обращена последняя фраза:

«Каков Кирджали?»

Это обращено не кому-то определенному; это направлено в мир за гранью рассказа, всем читателям, или, скорее, слушателям, ибо слово автора особенно здесь, в конце, звучит как громкое устное слово. «Каков Кирджали?» — это слово с большим резонансом, это как звуковая волна. Этой концовкой *вся повесть* открыта, *обращена* в беспредельный мир. Пушкин в прозе, как и в романе в стихах, дает почувствовать мир «за текстом». Повествование не кончается в собственных рамках, волной разносится дальше. «Жизнь проста; но где ее концы...» Пушкин умеет ширить мир за любые границы, вызывая образ общего мира героев рассказа, рассказчика, автора, слушателя, читателя.

Атмосфера автора и читателя, окружающая произведение, текст, конечно, всегда существует реально вокруг любого произведения; но произведение может быть по-разному ориентировано на эту «внетекстовую ситуацию», оно, так сказать, по-разному сознает свое отношение к миру. В этом смысле проза Пушкина и Толстого в разной степени завершена в себе как «художественный мир». Поэтому у Толстого невозможна такая открытая обращенность всего произведения, свободный выход из произведения в мир: «Каков Кирджали?»

Если концовка «Кирджали» обращена открыто «за текст», то, с другой стороны (буквально с другой), из-за границы произведения пушкинские эпиграфы могут как бы переходить границу. Мы видели, как начало «Станционного смотрителя» (апология смотрителей) откликается эпиграфу из князя Вяземского, к тому же исправленному Пушкиным в соответствии с той жизненной ступенью, на которой стоит его повесть («Коллежский регистратор»). «Какова должность сего диктатора, как называет его шутливо князь Вяземский?» Из-за текста эпиграф легко переходит в авторский текст. Ирония Вяземского и защита автора звучат в одной широкой аудитории, образуют открытый диалог. Граница, отделяющая произведение от эпиграфа, очень ослаблена и открыта [114], как в последних

---

[114] Пушкинские эпиграфы, в частности эпиграфы пушкинской прозы,— это особый и очень интересный вопрос, заслуживающий специального исследования. О роли отдельных эпиграфов к тому или другому произведению немало писали. Но наиболее интересен сам характер пушкинского эпиграфа и его отношение к произведению. Можно сказать предварительно, до более подробного исследования, что для Пушкина не характерен эпиграф, в котором высказывается «идея» произведения и открывается позиция автора. «Резюмирующие» эпиграфы редки у Пушкина. Зато эпиграф к «Станционному смотрителю» очень для него характерен: голос из мира (реплика князя Вяземского, но не Пушкина), которому откликается повесть. В слове пушкинского эпиграфа говорит обычно мир с его «шумом и звоном», он звучит свободно и будто переплескивается из эпиграфа в повествовательный мир произведения.

Этот характер пушкинского эпиграфа достигает особой законченности в «Капитанской дочке». Эпиграфы к главам образуют здесь систему. В них звучат реальные голоса эпохи; все силы конфликта, изображенные в повести, представлены также за рамкой их «собственными» голосами в культуре изображаемого прошедшего времени. «Старинные люди, мой батюшка»,— говорит Василиса Егоровна словами «Недоросля»; «Мы в фортеции живем...» —

словах «Кирджали» ослаблена заключающая рассказ граница.

Итак, обычный взгляд на прозу Пушкина как на «линейную» и «глагольную», всецело проникнутую «интересом событий», — это неполный взгляд. Повествование кажется на этот взгляд только последовательной динамической цепью, прямым «глагольным» движением, направленным интересом события. Однако мы видели, как процесс рассказывания расчленяет фабулу события, которая движется и разрешается во времени, и превращает ее в композицию события, его пространство. «Бездна пространства» — такая же точная характеристика пушкинской прозы [115], как «интерес событий».

поют за пределом повести солдатушки белогорского гарнизона. Народной песней звучат пугачевщина и служивая верность капитана Миронова; «любовь» отзывается как фольклорной, так и литературной лирикой XVIII столетия; «Россиядой» представлен воинский эпос, дворянская честь говорит в стихотворных диалогах Княжнина. Эпиграфы образуют реальное обрамление, исторический колоритный фон для более обобщенного и нейтрального, отдаленного от эпохи гриневско-пушкинского повествования. Они образуют целую полную действительность за краем действительности повествования, воспроизводящую «в подлиннике» ее сознание и культуру.

В «приличных» эпиграфах «Капитанской дочки» не автор, а мир говорит за гранью мира повествования. Композиционная роль эпиграфов в том, что они составляют для повести «внешний мир» реального поэтического сознания, «стиля эпохи», того, который местами специфически отделяется *внутри* нейтрализованного повествования — в любовных стишках Гринева, потенциального поэта XVIII в., которого потом «похвалял» Сумароков, или в его «пиитическом ужасе» от заунывной разбойничьей песни. Эти отдельные внутренние стилистические элементы повествования эпиграфы обращают в его стилистически целостный «внешний мир» — *вокруг* рассказа Гринева.

(Внимательный анализ эпиграфов к «Капитанской дочке» проделан В. Шкловским в книгах «Заметки о прозе Пушкина». М., 1937, стр. 94—120, и «Заметки о прозе русских классиков». М., 1955, стр. 69—82.)

[115] Хотя у Гоголя это слово непосредственно относится к «мелким стихотворениям» Пушкина.

«ПИКОВАЯ ДАМА»

«Две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе, так же как два тела не могут в физическом мире занимать одно и то же место. Тройка, семерка, туз — скоро заслонили в воображении Германна образ мертвой старухи».

Так в последней катастрофической главе «Пиковой дамы» объясняется роковая ошибка Германна. Исследователи занимались значением чисел в «Пиковой даме», но при этом обращали внимание только на «играющие» в сюжете повести тройку и семерку. Цитированная фраза — начало последней главы — открывает значение двойки и единицы в структуре действия повести. «Пиковая дама» отличается от болдинских повестей значительно большей линейностью: «Повесть развивается в естественной последовательности событий, вытянутых одной связной линией» [1]. Но это выдержанное единство действия внутри себя словно иронически двоится, и первая фраза заключительной главы указывает на это раздвоение интриги как на причину Германновой катастрофы. Он не вынес двойственного направления, которое приняла его судьба и которое было порождено его же воображением. В «Пиковой даме» всюду реальному направлению действия соответствует воображаемое направление, образующее свою реальность, и каждый момент действия может быть двойственно истолкован. Но в то же время повествование совмещает и смешивает «в одну линию» эти два направления, следуя маниакально однонаправленному сознанию Германна, которое не может учесть и вместить эту двойственность, что и губит его в итоге.

Завязка основана на разном истолковании анекдота Томского о трех верных картах. Внутри себя анекдот

[1] *А. Лежнев.* Проза Пушкина, стр. 179.

в свой черед стоит на других анекдотах и слухах, образуя молву в молве (рассказы о Сен-Жермене). Две оценки необычайной истории:

«—Случай!— сказал один из гостей.

— Сказка! — заметил Германн».

В этой точке определяются две эти версии, которые далее смешиваются в единонаправленном рассказе. О всех дальнейших событиях, кончая чудесным выигрышем и злосчастной ошибкой героя, можно сказать «случай» или «сказка». Действие протекает одновременно во внешнем мире и в воображении Германна, которое реализует сказку, строит целую фабулу из одного себя, из анекдота, из ничего. В действии повести прозаическая основа и фантастическое «продолжение» идут «одним планом». Повествование реализует тем самым двойственную натуру Германна и двойственную мотивировку его поведения: прозаический «немецкий» расчет, низкая жажда приобретения и «огненное воображение», страсть игрока. Оба мотива одновременно действуют и мешаются в Германне, совмещая картину внешней реальности и картину, созданную воображением, в один и тот же план, который, однако, коварно двоится, и двойственность эта несет в себе поражение Германна. Он все время находится на распутье, перед ним открываются два направления, два пути. Вот его трезвое рассуждение еще в самом начале интриги: «Нет! расчет, умеренность и трудолюбие: вот мои три верные карты, вот что утроит, усемерит мой капитал и доставит мне покой и независимость!» Таким образом, еще до того как откровение тройки и семерки как магических чисел будет дано Германну из уст мертвой графини, эти числа уже возникают в его сознании в «прозаическом» варианте истолкования им идеи трех верных карт; и фантастическая эта идея может быть таким образом переведена на прозаический язык трезвого расчета, и сам «сказочный» мотив этот заключает в себе для героя альтернативу.

В самой интриге, которую ведет в повести Германн, под общим именем «страсть» смешаны достижение тайны обогащения и роман с воспитанницей графини. Когда мы читаем, что письма к Лизавете Ивановне Германн писал, «вдохновенный страстию, и говорил языком, ему свойственным», то это звучит двусмысленно и указывает на разные отношения, открытые его интригой, но у него сливающиеся в ту же самую «страсть». В изображении отно-

шений Германна и Лизаветы Ивановны большую роль играют традиционные эмоциональные слова-шаблоны: оба все время «трепещут», «терзаются» и т. п. Эти слова создают впечатление общих чувств у «героев романа», но в то же время эти слова покрывают чувства, направленные у Германна и Лизаветы Ивановны в разные стороны. Это разъединение внутри эмоционального «общего стиля», наконец, открывается в четвертой главе: «Лизавета Ивановна выслушала его с у ж а с о м... Германн смотрел на нее молча: сердце его т а к ж е т е р з а л о с ь, но ни слезы бедной девушки, ни удивительная прелесть ее горести не тревожили суровой души его... Одно его у ж а с а л о: невозвратная потеря тайны, от которой ожидал обогащения».

В послепушкинской прозе эта поэтика эмоциональных слов, общих терминов чувства будет подвергнута разрушению: уже в романе Лермонтова, а наиболее последовательно у Толстого, который будет исходить из безусловного недоверия к подобным словам и противопоставит им метод «подробностей чувства». У Пушкина в «Пиковой даме» эти слова скрепляют единое действие. Общезначимые «страсть», «трепет» и «ужас» обозначают противоположно направленные чувства героев интриги. Они оказываются словами-масками для разного содержания «трепета» его и ее («Германн трепетал, как тигр, ожидая назначенного времени»; «... и с трепетом вошла к себе, надеясь найти там Германна и желая не найти его»). Таковы они не только для Лизы, обманывающейся насчет характера страсти своего героя, но также и для него самого, не замечающего двойственного направления, которое принимает его интрига и самая «страсть». Но в «Пиковой даме» важно, что эти разные направления чувств, желаний, стремлений соединяются в общности стиля и выражения, внутри которой уже развивается скрытое от героев и несущее крах их чувствам, стремлениям и надеждам раздвоение этих пластических образов чувства и единой сюжетной интриги.

Перед графиней (в сцене выпытывания тайны) Германн амбивалентно страстен: как алчный приобретатель, разбойник и вор (который грубо понукает старуху: «Ну!...») и пылкий любовник и сын, наследник тайны (он ее умоляет «чувствами супруги, любовницы, матери»). Образ графини двоится между бытом и фантастическим миром Германна и обращается в заключительной части

сюжета в «символическую материализацию «неподвижной идеи»[2] героя, вплоть до превращения в пиковую даму. Чрезвычайно при этом существенно в сцене явления мертвой графини, что она сопровождает открытие тайны побочным условием, которым Германн пренебрегает совсем: она прощает ему свою смерть, с тем чтобы он женился на Лизавете Ивановне. Но Лизавета Ивановна забыта героем, прямолинейно стремящимся к одной цели. Германн становится жертвой двойного хода вещей, который его все больше сходящееся в точку сознание не может охватить и совместить. Тройка, семерка, туз вытесняют образ мертвой старухи и с нею связанные условия: две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе. Но эта другая сила, которую он не может учесть, ведет свою линию в германновой судьбе: пиковая дама ведет свое «параллельное» действие, и на высшей точке она подменяет собою туза, который должен венчать интригу[3]. Две неподвижные идеи мешаются между собой. В эпилоге помешавшийся Германн «бормочет необыкновенно скоро: — Тройка, семерка, туз! Тройка, семерка, дама!..» — фиксируя роковую двойственность, с которой не умело справиться его однонаправленное воображение. Двойственность жизни и германновой судьбы расстроила его однолинейное устремление. Пиковая дама (замещающая мертвую графиню и воспитанницу, за которую она просила, весь оставленный и преступленный фантастическим игроком человеческий мир) обнаруживает в результате свою «тайную недоброжелательность» прямолинейному агрессивному вожделению, не желающему признать неоднолинейную *объективную жизнь*.

В сюжете пушкинской повести субъективное вожделение, знающее только одно свое направление, проигрывает объективной силе, двойному ходу вещей. Старуха в самом же сознании Германна, устранившем ее, скрыто ведет свою контригру и является из его же сознания пиковой дамой, судьбой, которую сам он избрал. Фантастическое обещание Германну исполнено, но вместе с ним исполнилась его

---

[2] *В. В. Виноградов.* Стиль Пушкина, стр. 593.

[3] Туз в символической карточной иерархии «обозначает всегда высочайшую степень какого-нибудь происшествия» (см.: *В. В. Виноградов.* Стиль Пушкина, стр. 589. Цитата из книги «Открытое таинство картами гадать». М., 1795).

судьба. Он сам «обдернулся», выбрав даму вместо туза как свою судьбу.

Такова в самом общем виде схема действия «Пиковой дамы». Обратимся к повествованию, т. е. к конкретной реальности этого действия в тексте произведения. Ту объективную двойственность, что в повести окружает устремленного в одну точку героя и определяет его судьбу, повествование «Пиковой дамы» содержит в самом себе. Повествование двусмысленно совмещает внешнюю («реальную») точку зрения на события и внутреннюю («фантастическую») точку зрения самого героя.

«Пиковая дама» — завершенный пушкинский образец непосредственно авторского повествования в третьем лице, с какого Пушкин начинал свою прозу, однако оставил незавершенным этот свой первый опыт романа и затем обратился к рассказчикам в белкинских повестях. А. В. Чичерин высказал интересную мысль: «Внутренняя форма «Пиковой дамы» в духе романа, но во внешней форме роман не осуществлен» [4]. Белинский даже считал, что, «собственно, это не повесть, а анекдот», и находил единственное достоинство, которое вообще он видел в пушкинской прозе — сам *рассказ,* который — «верх мастерства»: «собственно не повесть, а мастерской рассказ» [5]. Эти характеристики — «рассказ», «анекдот» — верно схватывают то общее, что сближает «авторское» повествование «Пиковой дамы» и повествование «от рассказчиков» в «Повестях Белкина». И это же общее с белкинской прозой отличает авторское повествование «Пиковой дамы» от авторского повествования «Арапа Петра Великого», которое должно было соответствовать внутренней и внешней форме *романа* (исторического романа [6]), совмещающего «государственный» кругозор, исторический «очерк» и «общий план» — и бытовые картины и «краски», «крупные пла-

[4] *А. В. Чичерин.* Идеи и стиль, стр. 144.

[5] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. VII, стр. 577.

[6] Свой поздний исторический роман, «Капитанскую дочку», Пушкин сам называл романом, однако же, очевидно, недаром упорно ссылался на лежащий в основании «анекдот», предание, *слышанное* на месте происшествия: «Анекдот, служащий основанием повести нами издаваемой, известен в Оренбургском краю» (8, 928); «Роман мой основан на предании некогда слышанном мною...» (16, 177). «Внутренняя форма романа» все-таки остается и здесь именно «внутренней» формой; «внешне» роман недаром оформлен как повесть Гринева.

ны» и колоритную речь. Чувствуется, что эту внешнюю форму романа повествование не могло охватить, и это сказалось во внешнем раздвоении повествования, которое «разное» в напечатанных Пушкиным главах, изображающих ассамблею и обед у боярина. Пушкин создал неповторенную форму романа в стихах с единством мира лирическим (универсальное «я»). Но в эпической прозе Пушкин не только не написал романа: сама структура его объективного повествования в третьем лице не была, так сказать, «романной».

«Пиковая дама» и начинается как живой рассказ, *почти* вызывающий образ живого рассказчика (редуцированное «мы»); выше[7] мы ссылались уже на анализ В. В. Виноградова, открывающий скрытую личность рассказчика «в складках» рассказа первой главы, в строении речи, порядке слов: «Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова. Долгая зимняя ночь прошла незаметно; сели ужинать в пятом часу утра». Это рассказывается почти со свободою разговора или письма[8]. Мы также сопоставляли начало повести с первым наброском, где прямо речь начиналась от присутствующего лица («я» или «мы») почти автобиографического (по собственным пушкинским впечатлениям его «жизни довольно беспорядочной» в Петербурге в конце 20-х годов). В окончательном тексте это первое лицо участника и рассказчика редуцировалось, и след его сохранился в самом рассказе первой главы, создающем «иллюзию включенности автора в это общество» (В. В. Виноградов). Мы приводили начало, а вот окончание первой главы:

«Однако пора спать: уже без четверти шесть.

В самом деле, уж рассветало: молодые люди допили свои рюмки, и разъехались».

«Таким образом, авторское изложение в формах времени подчинено переживанию его персонажами. Автор сливается со своими героями и смотрит на время их глазами»[9].

---

[7] См. стр. 113 в настоящей книге.

[8] «Герой нашего времени» — прозаический русский *роман*, какого Пушкин не написал, целиком опирается на письменное слово, на то, что пишется, а не записывается: источники и материалы романа — путевые записки автора, дневник Печорина. Эта письменность отличается от записок Гринева, где живо слышен источник — устный рассказ (как бы записанный за самим собой).

[9] *В. В. Виноградов*. Стиль «Пиковой дамы», стр. 108.

«В самом деле» — Пушкин любил это эхо как связку в своем рассказе. Повествовательное заключение автора звучит как реплика на слова персонажа, как бы продолжающая диалог в повествовательной форме. Так и в последних строках главы поддержана иллюзия, что автор смотрит и говорит изнутри ситуации. Автор — среди персонажей «как заинтересованный субъект», и авторская объективная речь как-то несколько дистанцирована как субъективная чья-то, не совсем прямо авторская, отчасти чужая речь.

Но в первой главе центральную часть занимает анекдот Томского про три карты. Так как авторский текст вокруг воспринимается как отчасти чей-то рассказ, речь Томского получается рассказом в рассказе. Естественно ждать, что это «внутреннее» повествование должно быть гораздо больше окрашено субъективно «образом рассказчика»; изображение жизни прошлого века должно быть определено границами речи современного светского рассказчика. Действительно, образ рассказчика помечает историю Томского с начала и до конца своими устными личными интонациями и естественными свидетельствами своей человеческой ограниченности: «проиграла на слово герцогу Орлеанскому что-то очень много», «Покойный дедушка, сколько я помню...» Томский, кроме того, рассказывает не достоверную «быль», а легенду, передававшуюся из уст в уста. Но мы замечаем, что очень скоро рассказ Томского из рассказа становится «художественным изображением», а рассказчик становится «автором»: «Приехав домой, бабушка, отлепливая мушки с лица и отвязывая фижмы, объявила дедушке о своем проигрыше, и приказала заплатить». Мы здесь находим то же, что было в рассказе станционного смотрителя: границы рассказчика не становятся границами самого рассказа. Поэтому М. Гершензон, исходя из более поздней «нормы» соотношения автора и рассказчика, считал, что анекдот Томского «по деталям превосходен, но именно как рассказ Томского он не может быть оправдан» [10]. Рассказчик передает достоверно и объективно («дословно») никем не слышанный легендарный диалог графини и Сен-Жермена: «Но, любезный граф,— отвечала бабушка,— я говорю вам, что у нас денег вовсе нет». Такое изображение чужой речи, в которой

[10] *М. Гершензон.* Мудрость Пушкина. М., 1919, стр. 111.

«художественно» сохранена живая интонация, в действительном рассказе Томского невозможно. La Vénus moscovite говорит у Томского, как сам Томский и прочие персонажи говорят у Пушкина в действии «Пиковой дамы». Рассказ персонажа внутри себя открывает простор для авторского всезнания. Автор внутри анекдота Томского в убедительных подробностях свободно изображает легенду как подлинную действительность. Томский «на самом деле» должен был рассказать не так, а воображение Германна разыгралось от анекдота, от «тени реальности» [11]. Но художественно убедительное изображение автором анекдота, кажется, ставит фантазию Германна и всю последующую полупризрачную интригу на определенное реальное основание. Впрочем, автор, который (как с изумлением говорил у Сервантеса Санчо о «волшебной» способности повествователя-романиста) слышал разговор двоих без свидетелей, этот автор не слышал са́мого главного — само́го фантастического условия: здесь рассказчик, передающий слух, вступает снова на место художника — автора, а анекдот остается анекдотом. Так в непрерывном реально-фантастическом рассказе «Пиковой дамы» автор то и дело меняет позицию и «лицо», переходя от полного знания всех обстоятельств к незнанию «самого главного», как раз того, что относится к «тайне».

Уже на протяжении первой главы автор меняет лицо: при этом своей объективной авторской речи он сообщает некоторую субъективность рассказчика, и наоборот, внутри рассказа действующего лица показывает себя настоящим автором, повествующим объективно. Но, значит, границы автора и рассказчика, авторской речи и речи чужой, действительного события и «анекдота» — это относительные и открытые границы. Они открыты в едином повествовании «Пиковой дамы», внутри которого не отмечаются границы и переходы. Так, если «падают» рамки рассказа Томского, и эта «чужая» для автора речь становится, независимо от своих границ, свободной авторской речью, яркой картиной минувшего века,— то в следующей главе, напротив, рассказ автора о судьбе воспитанницы проникается ее собственной «внутренней речью», жалобой и мольбой и обращается в ее скрытый «внутренний монолог»: «Сколько раз, оставя тихонько скучную и пышную

---

[11] Там же, стр. 99.

гостиную, она уходила плакать в бедной своей комнате, где стояли ширмы, оклеенные обоями, комод, зеркальце и крашеная кровать, и где сальная свеча темно горела в медном шандале!» Восклицательный знак вместо точки выводит наружу слезы воспитанницы в этом повествовании автора. Лизавета Ивановна говорит внутри его речи, как автор изображает и повествует внутри речи Томского. Собственное повествование автор объективирует (или, напротив, что то же, субъективирует) как чью-то, отчасти чужую речь (скрытого рассказчика из этой среды — в первой главе, бедной воспитанницы — во второй), зато он свободно входит в речь персонажа и ее обращает в собственное повествование. Автор — оборотень («Протей») в своей авторской речи, которая *относительно* отличается от прямой речи действующих лиц и их диалога. Грань между этими сферами речи переходима легко в обе стороны. С точки зрения соотношения речи авторской и «чужой» повествование «Пиковой дамы» — это, в терминологии В. Н. Волошинова, «живописный» стиль передачи чужой речи, характеризующийся ослаблением взаимных границ авторского и чужого высказывания и их взаимопроникновением (в отличие от «линейного» стиля, резко очерчивающего внешние контуры чужой речи).

В пределах «живописного» стиля В. Н. Волошинов различает две возможные тенденции. «Активность в ослаблении границ высказывания может исходить из авторского контекста, пронизывающего чужую речь своими интонациями, юмором, иронией, любовью или ненавистью, восторгом или презрением... Но возможен и другой тип: речевая доминанта переносится в чужую речь, которая становится сильнее и активнее обрамляющего ее авторского контекста и сама как бы начинает его рассасывать. Авторский контекст утрачивает свою присущую ему нормально бо́льшую объективность сравнительно с чужою речью. Он начинает восприниматься и сам себя осознает в качестве столь же субъективной «чужой речи». В художественных произведениях это часто находит свое композиционное выражение в появлении рассказчика, замещающего автора в обычном смысле слова» [12].

В разные периоды литературы и у разных писателей

---

[12] *В. Н. Волошинов.* Марксизм и философия языка. Л., 1930, стр. 119.

преобладает один или другой вариант «живописной» речи; В. Н. Волошинов намечает эти периоды и типы литературы. Однако в пушкинском живописном стиле трудно определить это обычное преобладание одной или второй тенденции, активности автора или предмета повествования (мира с его «чужой речью»). *В одном отношении* в повествовании Пушкина всюду господствует автор, накладывающий свою печать на все разговоры и всякую речь внешнюю или внутреннюю (размышления) персонажей; такого диалога и прямой речи, какие развились в русской прозе потом, на почве работы, проделанной «натуральной школой» — «самостоятельного» (тяготеющего к сценическому) диалога, будто бы независимого от повествования автора,— такого диалога, какой разовьется позднее, у Пушкина нет. Любая «субъектная сфера» (сфера «чужой речи») героя легко проницаема для активности автора Пушкина. Однако *в другом отношении* сам автор-прозаик строит свой собственный образ как некоторую «субъектную сферу». Это — Белкин, ставший нобходимым Пушкину как *олицетворение* позиции прозы; это повествование от Гринева. Прозаик строит на некоторой дистанции образ автора прозы («лицо»), посредничающий между Пушкиным и предметом, изображаемым миром. Читатель должен почувствовать дистанцию между Пушкиным и этим «образом автора» — хотя в то же время он ее чувствует как ироническую (отчасти) дистанцию и это чужое авторство — как ироническое (отчасти) авторство. До Белкина проза Пушкина не нашла этого сложного отношения (своей позиции), которая ей позволила стать «простой» пушкинской прозой. В незавершенных началах повествования прямо от автора, в третьем лице (главы романа и «светские» повести конца 20-х годов), проза Пушкина еще не знала этого самоограничения автора: была неясна дистанция между автором и героем «первого плана» (монологами Ибрагима в главах романа), «умные люди» в опытах конца 20-х годов говорили «за автора» его любимые мысли. Позиция прозы была впервые найдена в Белкине, чей бледный образ лица имел поэтому такое принципиальное значение для всего творчества Пушкина и для всей его прозы, и также для прозы «Пиковой дамы», не приписанной никакому определенному «лицу», как Белкину и Гриневу.

Но с первых слов «Пиковой дамы» в самой эмпирии текста проглядывает «лицо» некоего скрытого (редуциро-

ванного) рассказчика; в следующей главе в рассказе о жизни воспитанницы проступает собственное ее лицо. В каждой точке повествования мы чувствуем повествующую субъективность, не равную Пушкину, но «текучую», разную в разных точках, лишенную «точно очерченной» субъективности»[13]. «Получается особого типа открытая структура субъекта, который так же многолик и многообразен, как сама действительность»[14]. И в «живописном» повествовании Пушкина мы находим не такое преобладание авторской или чужой речи, как это описано у В. Н. Волошинова, где одна сторона себе подчиняет другую,— но их равновесие и взаимную оборачиваемость друг в друга. Авторское повествование словно стремится сразу же подчиниться лицу рассказчика, ограничить свою «безграничность»; и тут же рассказ рассказчика — действующего лица оборачивается внутри себя безграничным в возможностях повествованием автора.

Таковы парадоксы пушкинской прозы, которые не случайно так и воспринимались — как парадоксы и даже художественные «ошибки» — некоторыми позднейшими критиками, исходившими из иных представлений о «психологической правде», об отношении автора и персонажей. Эти критики (М. Гершензон и Н. Лернер) говорят о художественном совершенстве «Пиковой дамы», но их смущает пушкинское *повествование,* и они неожиданно находят художественные «промахи» как раз в местах особенно «пушкинских» в повествовательном отношении (т. е. там, где могли с особенным основанием находить «совершенство»). Таковы претензии М. Гершензона к рассказу Томского, а также к «подробному объективному описанию» спальни графини «глазами Германна»: «Современный художник, например Чехов, нарисовал бы здесь только те черты обстановки, которые мог и должен был в эту минуту величайшего напряжения заметить Германн... всего, что здесь перечислено, Германн, конечно, не мог тогда видеть и сопоставлять в своем уме»[15]. В том же духе Н. Лернер находил «психологически недопустимыми» мысли Германна, покидающего на рассвете дом умершей графини: так размышлять «мог в данном случае автор, а не Германн»[16]. В. Ви-

---

[13] *В. В. Виноградов.* Стиль «Пиковой дамы», стр. 113.
[14] Там же, стр. 112.
[15] *М. Гершензон.* Мудрость Пушкина, стр. 111, 112.
[16] *Н. Лернер.* Рассказы о Пушкине. Л., 1929, стр. 144.

ноградов, который возражал на эту «психологическую» критику, справедливо противопоставил ей своеобразие пушкинского повествовательного стиля, «смешение и слияние сферы повествования с сферами сознания персонажей» [17]. Однако это смешение и слияние у Пушкина отличается от также смешения и слияния у Толстого, которое М. Гершензону казалось не только «психологически допустимым», но даже тем «образцом» психологически развитой прозы, какой он еще не находит у Пушкина. Гершензон приводит в пример приезд Николая Ростова из армии в отпуск домой — как он на бегу узнает родные подробности: «Все та же дверная ручка замка, за нечистоту которой сердилась графиня, так же слабо отворялась. В передней горела одна сальная свеча. Старик Михайла спал на ларе».

Н. Страхов в своих статьях о «Войне и мире» говорил об этом свойстве толстовского повествования, что «у гр. Толстого нет картин или описаний, которые он делал бы от себя... автор нигде не выступает из-за действующих лиц и рисует события не отвлеченно, а, так сказать, плотью и кровью тех людей, которые составляли собою материал событий». Страхов видел в этом «высшую степень объективности» [18]. Вот как идет обычно рассказ Толстого в «Войне и мире»: «Петя скакал на своей лошади вдоль по барскому двору и, вместо того чтобы держать поводья, странно и быстро махал обеими руками и все дальше и дальше сбивался с седла на одну сторону. Лошадь, набежав на тлевший в утреннем свете костер, уперлась, и Петя тяжело упал на мокрую землю. Казаки видели, как быстро задергались его руки и ноги, несмотря на то, что голова его не шевелилась. Пуля пробила ему голову». Гибель Пети Ростова показана так, как «казаки видели» — как зрительное впечатление, которое в собственных рамках словно не может быть завершено и обобщено словом, объясняющим то, что случилось с Петей, не может это узнать и назвать; свое объективное объяснение и название оно получает в последней фразе («Пуля пробила ему голову») — уже с другой, внеличной, авторской точки зрения. У Толстого идет «непрерывное перемещение ракурса и точки

---

[17] *В. В. Виноградов.* Стиль Пушкина, стр. 592.

[18] *Н. Страхов.* Критические статьи об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом, стр. 238—239.

наблюдения извне во внутрь человека и обратно»[19]. Черновики «Войны и мира» показывают, как всюду Толстой превращал рассказ «от себя» в картину «по впечатлениям лиц» (Страхов), с расчленением субъективной «психологической» и объективной авторской точки зрения и их «сопряжением» в полный образ. Черновая редакция этой же сцены:

«— Урааа! — закричал, ни минуты не медля, Петя и поскакал в ворота. Несколько выстрелов, и Петя бросил поводья, качаясь, вскакал в ворота и бочком, бочком упал с лошади в середину французов.

Почти все казаки вскакали вслед за ним, и французы бросали и тут оружие.

Петя лежал, не шевелясь, с пулей в голове, пробившей ему голову»[20].

В этом первоначальном изображении гораздо меньше расчленено то, что «казаки видели», от того, что знает и сообщает автор; рассказ имеет более однородный нейтральный характер рассказа автора «от себя».

А теперь вместе с пушкинским Германном осмотрим комнату старой графини:

«Германн вошел в спальню. Перед кивотом, наполненным старинными образами, теплилась золотая лампада. Полинялые штофные кресла и диваны с пуховыми подушками, с сошедшей позолотою, стояли в печальной симметрии около стен, обитых китайскими обоями. На стене висели два портрета, писанные в Париже m-me Lebrun. Один из них изображал мужчину лет сорока, румяного и полного, в светло-зеленом мундире и со звездою; другой — молодую красавицу с орлиным носом, с зачесанными висками и с розою в пудреных волосах. По всем углам торчали фарфоровые пастушки, столовые часы работы славного Leroy, коробочки, рулетки, веера, и разные дамские игрушки, изобретенные в конце минувшего столетия вместе с Монгольфьеровым шаром и Месмеровым магнетизмом».

Эта картина казалась М. Гершензону, исходившему из толстовской и чеховской нормы, психологически «нереальной», «неточной». В статье «Дух повествования» (неопубликована) С. Гиждеу, вновь обратившись к этому при-

---

[19] *Г. Д. Гачев.* Развитие образного сознания в литературе.— «Теория литературы». М., 1962, стр. 276.

[20] *Л. Н. Толстой.* Полн. собр. соч., т. 15, стр. 134.

меру, считает, что «описание постоянного вида спальни» сделано вне точки зрения Германна, с позиции «абсолютного» автора, «не захваченного волнением героя, сохраняющего эпическое спокойствие»; такова позиция Пушкина-автора, не зависящая от «относительной» перспективы героя. По мнению В. Виноградова, напротив, атмосфера XVIII в. входит в повесть «главным образом через восприятие Германна... который как бы прикован мыслями к прошлому графини» [21]. Так же считает А. Слонимский: «Ощущение «старинного» сопутствует Германну. «Старинное» как будто ближе ему, понятнее, чем «современное». Со старой графиней у него более глубокая связь, чем с Лизой... Силой воображения он как будто смещает оба временных плана... Ожидание чуда тесно связано у Германна с обострением чувства «старины». Подробное описание старинных вещей и старинной мебели как нельзя лучше гармонирует с уходом Германна в фантастику» [22].

Эту же картину со специальной точки зрения рассматривает М. П. Алексеев, подчеркнувший, что в этом изображении сказывается «инженерный» взгляд Германна, который может заметить «часы работы славного Leroy» и думать о Монгольфьеровом шаре и Месмеровом магнетизме [23].

На этом изображении спальни графини недаром задерживалось внимание критиков: в нем выразился характер пушкинской прозы.

Описание не теряет связи с исходной точкой зрения — созерцанием Германна. В то же время, мы чувствуем, описание превосходит его кругозор. Как бы общее зрение героя и автора видит и рисует эту картину. Она подобна картине, которою любовался в раскрытой двери бедный смотритель: здесь тоже автор располагает свой «фокус» между точкой зрения Германна и этим описанием, которое мы имеем в тексте «Пиковой дамы». Читая, мы следуем впечатлению Германна сквозь авторский «усилитель». К его созерцанию подключается автор и продолжает, ширит и *завершает* его. Описание Пушкина словно реализует мечтание Германна. Словно бы Германн в *пушкинском*

---

[21] *В. В. Виноградов.* Стиль Пушкина, стр. 591.

[22] *А. Слонимский.* Мастерство Пушкина. М., 1963, стр. 524—525.

[23] *М. П. Алексеев.* Пушкин. Л., «Наука», 1972, стр. 99—105.

тексте действительно видит и знает все это и проникается духом минувшего века.

Но для такой свободы созерцания и выражения нужна в самом деле свобода от эмпирического кругозора героя и его «психологии». Если, читая, мы следуем впечатлению Германна, то не так, как мы видим «глазами свидетелей» гибель Пети Ростова. Поэтому ссылка М. Гершензона на «современного художника», который нарисовал бы лишь те черты обстановки, которые «в эту минуту величайшего напряжения» мог заметить герой,— это неподходящая для оценки Пушкина мера. Этой психологической точности в самом деле Пушкин не соблюдает. Пушкин не пишет «плотью и кровью» (по слову Страхова о Толстом), волнением, напряжением своего героя. Пушкин, напротив, Германна освобождает от этого напряжения, от «психологии» и погружает в более свободное (объективное) состояние эстетического созерцания. Живописуя с точки зрения Германна, автор словно удлиняет его взгляд — за эти бытовые предметы в тот связный контекст эпохи, которому они принадлежали.

Вот как просто это происходит: «На стене висели два портрета, писанные в Париже m-me Lebrun». Автор продолжает своим знанием (во второй половине фразы) то, что видит герой (в первой ее половине). Германн видит подлежащее этой фразы (два портрета), автор продолжает причастным оборотом к этому подлежащему.

Внутри этой фразы автор входит со своим знанием историка и искусством художника в открытую для него «субъектную сферу» героя.

Здесь, в этой картине, все то, что может увидеть глаз, одушевлено и продолжено воображением автора, которое присоединяется к воображению Германна и продолжает в его направлении.

Но в следующей за этим сцене свидания Германна и графини воображение автора молчит вместе с молчащей старухой, и знание автора вместе с не знающим тайну Германном занимает позицию внешнего наблюдателя: «Графиня, к а з а л о с ь, поняла, чего от нее требовали; к а з а л о с ь, она искала слов для своего ответа». «Графиня в и д и м о смутилась. Ч е р т ы е е и з о б р а з и л и сильное движение души, но она скоро впала в прежнюю бесчувственность». Автор всеведущ во всех реальных подробностях, но его знание и его повествование останавливается перед

областью «тайны»; точка зрения автора совпадает с «внешней» точкой зрения Германна (которому не дано проникнуть в тайну и овладеть ею) в сценах его домогательства перед графиней и затем явления белого призрака. Неограниченный автор здесь занимает «ограниченную» позицию. Автор «не знает» именно там, где повесть вступает в фантастику; повесть «не знает» грани реальности с воображением Германна. Автор только рассказывает, что видел и слышал Германн, когда к нему явилась белая женщина [24].

В заключение остановимся на диалоге и прямой речи действующих лиц «Пиковой дамы». Для К. Леонтьева, когда он в конце XIX столетия писал свою книгу о романах Толстого, Пушкин был представителем «старинной манеры повествования», которую он описывал так: «побольше от автора и в общих чертах, и поменьше в виде разговоров и описания всех движений действующих лиц» [25]. По Леонтьеву, там, где «прежний» автор рассказывал: «Ее позвали пить чай»,— «нынешний» вводит прямую речь: « — Барышня, пожалуйте чай кушать» [26]. В этом изобретенном Леонтьевым примере, несколько утрированном (в сторону дискредитации «современного натурализма»), действительно крылось известное объективное наблюдение. «Рассказ автора от себя» у Пушкина был для Леонтьева не просто лишь эмпирической данностью, но художественной позицией, принципом,— как для Страхова толстовское повествование «не от себя», а «по впечатлениям лиц» было тоже художественной позицией автора «Войны и мира». То, что Леонтьев выражал словами «побольше от автора» и «поменьше» разговоров, на самом деле, конечно, для него не количественная, а качественная характеристика одного и другого стиля. Нельзя сказать, что в «Пиковой

---

[24] Эту двойственность, заключенную в самом повествовании «Пиковой дамы», замечательно передал Достоевский: «Фантастическое должно до того соприкасаться с реальным, что Вы должны *почти* поверить ему. Пушкин, давший нам почти все формы искусства, написал Пиковую даму — верх искусства фантастического. И вы верите, что Германн действительно имел видение, и именно сообразное с его мировоззрением, а между тем в конце повести, т. е. прочтя ее Вы не знаете, как решить: вышло ли это видение из природы Германна, или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром, злых и враждебных человечеству духов... Вот это искусство!» (*Ф. М. Достоевский*. Письма, т. IV. М., 1959, стр. 178).

[25] *К. Леонтьев*. Собр. соч., т. 8, стр. 322.

[26] Там же, стр. 321.

даме» мало диалога и прямой речи; но они *другие,* чем у Тургенева и Толстого, другое их положение в тексте и отношение к авторской речи, контексту объемлющего общего повествования.

Отчасти мы говорили уже об этом: авторский текст лишь относительно отличается от «чужой речи», ибо он сам оборачивается чьей-то «субъектной сферой», образом некоего лица, хотя бы и тайного, редуцированного (и даже как раз такого в «безличном» рассказе «Пиковой дамы»), а в то же время рамки чужой прямой речи героя не соблюдаются, и автор ведет себя в этих рамках сколь угодно свободным и объективным повествователем. Итак, граница между авторской речью и «разговорами», которая есть, конечно, у Пушкина, так же как у Тургенева и Толстого, у Пушкина иначе проведена, что проявляется, например, в такого рода «диалогических отношениях» авторской речи и реплик героев, когда речь автора откликается словам персонажа как тоже реплика, продолжающая диалог в авторской сфере: «В самом деле, уже рассветало» — в последних строках первой главы. Такой же пример во второй главе:

«— И вот моя жизнь! — подумала Лизавета Ивановна.

В самом деле, Лизавета Ивановна была пренесчастное создание» — с дальнейшим превращением этой авторской реплики и рассказа о жизни воспитанницы в ее скрытый «внутренний монолог». Мы в этой реплике чувствуем автора как лицо, отвечающее лицу героини, и реплику автора как отчасти тоже прямую речь, «разговор» («со всею свободою разговора или письма»). Такого рода «личных», диалогических отношений авторской и прямой речи лиц действительно нет у Толстого.

Но это значит, что вообще граница сферы авторской речи и сферы диалога у Пушкина менее определенная и резкая, более относительная, подвижная и открытая. Такого обособления диалога от повествования, к какому очень привык современный читатель, у Пушкина, собственно, нет, хотя и есть отличие этих сфер. Самый фон авторской речи, на котором обособляются прямая речь и диалог, у Пушкина несколько субъективен, «личен» и «разговорен». Преобладает поэтому чувство единого текста, повествования, одного большого субъекта рассказа без «точно очерченной субъективности», без границ, равного самому объективному миру рассказа. Реплики персонажей, диалог

являются гранями, отношениями этой единосубъектной речи, очень разнообразной и многокрасочной, даже парадоксально разноречивой внутри себя, но так, что это внутреннее разноречие и эти контрастные краски словно нейтрализованы преобладающим впечатлением единого целого. О нем и писал Леонтьев как о «рассказе автора от себя».

«Пиковая дама» расцвечена так называемой характерной (и разнохарактерной) речью. Самая яркая — простонародно-барская речь старухи-графини: « — Громче! — сказала графиня.— Что с тобою, мать моя? с голосу спала, что ли?». Но Пушкин изображает как бы не самую эту речь как свою «натуру», а только «примеры» («образцы») этой речи, или «цитаты» из нее. Пушкинское повествование больше цитирует из графини, чем изображает ее язык как свой «художественный предмет». Это — «повествовательные цитаты», как называет В. Виноградов диалог «Пиковой дамы» [27]. Но Пушкин и самый образ графини не сохраняет в этих границах «жанровой» речи. Когда к ней является Германн, «старуха безмолвна: с нее спадает чешуя бытовой речи барыни XVIII века» [28]. Ее единственная фраза в этой сцене свободна от «жанра», который так густо окрашивает весь ее образ в другое время: « — Это была шутка,— сказала она наконец,— клянусь вам! это была шутка!» Также и белая женщина, что приходит к Германну ночью, чтобы открыть ему тайну, тоже не говорит колоритным языком прежней барыни. Таким образом, эта «типичная» речь, какая является постоянным признаком старой графини и ее «речевой характеристикой», однако не замыкает собою ее и в роковую минуту спадает, как чешуя: это сравнение В. Виноградова хорошо выражает свободное отношение, которое существует у Пушкина между самим человеком и его речевой характеристикой. Речевая характеристика может «спадать», и герой говорит свободным и чистым «неограниченным» языком самого автора. Как пишет М. Бахтин, «языковая дифференциация и резкие «речевые характеристики» героев имеют как раз наибольшее художественное значение для создания объектных и завершенных образов людей. Чем объектнее персонаж, тем резче выступает его речевая физиономия» [29]. Пушкин не создает такие «объектные образы» людей, хотя их речь

[27] *В. В. Виноградов*. Стиль «Пиковой дамы», стр. 110.

[28] *В. В. Виноградов*. Стиль Пушкина, стр. 592.

[29] *М. Бахтин*. Проблемы поэтики Достоевского, стр. 243.

у Пушкина может быть весьма «объектной» (как речь графини), и языковая дифференциация в «Пиковой даме» достаточно велика. Но человек у Пушкина не равняется своей «речевой характеристике», которая «спадает» с него; изображение чужой колоритной речи имеет характер повествовательного цитирования, принципиально отличного от драматического («сценического») диалога, который будет так осуждать Леонтьев в современной ему прозе; сама граница повествовательной авторской речи и «разговоров» героев иначе проведена. Кроме того, языковая дифференциация велика в пределах речи одного персонажа, что нарушает его «объектный» и «завершенный» образ. Таковы речевые контрасты Германна.

Вот его реплика в первой сцене: «Игра занимает меня сильно,— сказал Германн,— но я не в состоянии жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее». На вольном устном фоне первой главы это рассудочная и книжная «немецкая» (словно переведенная) фраза. « — Германн немец: он расчетлив, вот и все! — заметил Томский». Окончательности этого приговора соответствует «речевая характеристика» своей «немецкой типичностью». Но это тоже не более как цитата из Германна. В следующей главе его реплика повторяется именно как цитата, будучи выделена курсивом в авторской речи о Германне: «Так, например, будучи в душе игрок, никогда не брал он карты в руки, ибо рассчитал, что его состояние не позволяло ему (как сказывал он) *жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее* — а между тем, целые ночи просиживал за карточными столами и следовал с лихорадочным трепетом за различными оборотами игры». Такое поведение не укладывается в окончательную речевую характеристику, которую Томский в первой главе принимает за «все».

Совершенно другой речевой образ обнаружится в монологе Германна перед графиней. В. В. Виноградов очень тонко разобрал стилистический состав речи Германна в этом эпизоде: «Тон страстной мольбы, покорных убеждений («Не пугайтесь, ради бога, не пугайтесь... Я пришел умолять вас об одной милости...») прерывается сердитыми репликами алчного игрока. От этого сочетания высокого со смешным, ужасного с комическим растет драматическая напряженность сцены, ее глубокий трагизм»[30].

[30] *В. В. Виноградов.* Стиль Пушкина, стр. 612—613.

Двойственность германновой природы здесь в своем апогее. И она порождает в одной речи два, кажется, несовместимых образа: в позднейшей прозе, во всяком случае, они будут несовместимы в речевой характеристике одного персонажа. Это строй речи «высокий» и самый «низкий»:

«— Если когда-нибудь,— сказал он,— сердце ваше знало чувство любви, если вы помните ее восторги, если вы хоть раз улыбнулись при плаче новорожденного сына, если что-нибудь человеческое билось когда-нибудь в груди вашей, то умоляю вас чувствами супруги, любовницы, матери...»

И: « — Старая ведьма! — сказал он, стиснув зубы,— так я ж заставлю тебя отвечать...».

С точки зрения более поздней «психологической правды» это говорят два совершенно разных лица, у каждого из которых своя особая речевая характеристика. С точки зрения пушкинской, это два разных лика *одной речи* и одного образа Германна. Эти две краски суть «спектр» его личности. Это ее *аспекты*, и ни один, ни другой не обособляется от своего целого и не замыкается в самостоятельный образ. Поэтому, хотя в самом деле (если вглядеться!) Германн переходит *круто* от молений к угрозам (как говорит В. В. Виноградов), читатель не ощущает этого «круто» и этой резкости перехода, которая так поражает, когда мы начали анализировать и расчленили два германнова «лица» в этой сцене, выписав по отдельности реплики противоположного плана. Эти контрасты на общем фоне «Пиковой дамы» выделяются «барельефно, а не горельефно», по слову Леонтьева[31], сравнивавшего в таких понятиях Пушкина и Толстого (психологический анализ и выделенность «героя» у того и другого). У Пушкина все «барельефно», разнообразие речи, ее контрасты и краски, сами субъекты речи — герои,— все это как бы один субъект и одно лицо, и его органическое внутреннее разнообразие и контрасты, лики, аспекты. Преобладает чувство единства (и не просто «объективного», безличного, внешнего единства совершенно разных лиц и субъектов, но объективно-субъективного, личного единства) всего этого внутреннего многообразия. Многообразие между тем поразительное, универсальное, многокрасочное, многоликое, разноречивое и противоречивое,— такое, которое мы, чи-

---

[31] *К. Леонтьев*. Собр. соч., т. 8, стр. 340.

тая Пушкина, воспринимаем, не ощущая раздельности составляющих его элементов и сторон, как мы усваиваем столь же непосредственно сложную композицию Пушкина, чувствуя прежде всего простоту.

А. Лежнев пишет о «среднем диалоге» Пушкина, где характерная речь лишь является «обертоном»: «Это не только язык Томского, но и язык Германна. Так разговаривает у Пушкина «герой повести»: не педант, не ритор, но и не «жанровая» фигура» [32]. Однако мы видим, что в одной только речи Германна есть и «педант» (в его первой «немецкой» реплике), и «ритор», и «жанровая фигура» (в одной и той же речи перед графиней). Если, скажем, при громком чтении «Пиковой дамы» начать разыгрывать эти речевые характеристики (как роли), то Германн распадется на педанта, ритора и жанровую фигуру, и распадется вся повесть Пушкина. По воспоминанию А. Б. Гольденвейзера, вот как читал Толстой: «Графиня, Томский, Лиза говорят у Пушкина каждый своим языком. Лев Николаевич, *не преувеличивая, не как актер, а как повествователь, все-таки совершенно различно передавал* беглую, рассеянную речь Томского, превосходный, старинный, грубоватый язык графини, робкие слова Лизы...» [33]. Толстой читал начало второй главы, которое все «сценично», построено на диалоге. И несмотря на это, он читал, как и следует, «барельефно, а не горельефно» (не как актер).

Индивидуальные стилистические начала и краски у Пушкина не погашены в «среднем» диалоге; но эти индивидуальности самые разные и прямо противоположные («ритор» и «жанр» в одной только речи Германна), отнесены как стороны, грани, аспекты к большей индивидуальности целого, мира, такой всеобщей индивидуальности, которая не имеет четких границ. Противоречивые стилистические начала не выравнены в некую «среднюю» речь, за счет их собственного индивидуального яркого качества, но лишь являются, каждое в собственной яркости, индивидуальными гранями, переходами, «барельефами» многоликой, играющей, объективно-субъективной пушкинской речи.

---

[32] *А. Лежнев.* Проза Пушкина, стр. 114.

[33] *А. Б. Гольденвейзер.* Вблизи Толстого. М., 1959, стр. 220—221.

СОДЕРЖАНИЕ

СЕРГЕЙ ГЕОРГИЕВИЧ БОЧАРОВ

ПОЭТИКА ПУШКИНА
(очерки)

*Утверждено к печати
Институтом мировой литературы им. А. М. Горького
Академии наук СССР*

*Редактор издательства Е. В. Белова
Художественный редактор С. А. Литвак
Художник В. Н. Тикунов
Технические редакторы
Л. Н. Золотухина, В. В. Волкова*

*Сдано в набор 1/IV 1974 г. Подписано к печати 15/VII 1974 г.
Формат 84×108¹/₃₂. Бумага типографская № 2. Усл. печ. л. 10,92
Уч.-изд. л. 11,5. Тираж 28 000. А-02327. Тип. зак. 348
Цена 70 коп.*

*Издательство «Наука», 107717 ГСП,
Москва, К-62, Подсосенский пер., 21*

*2-я типография издательства «Наука», 121099,
Москва, Г-99, Шубинский пер., 10*